No 40H4.379
BOSTON PUBLIC LIBRARY

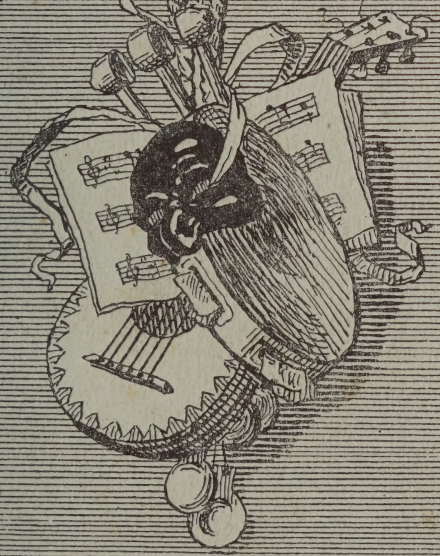
F JUL 31

Mr 12'49

ANIELLO COSTAGLIOLA

NAPOLI CHE SE NE VA

IL TEATRO — LA CANZONE



ANIELLO COSTAGLIOLA

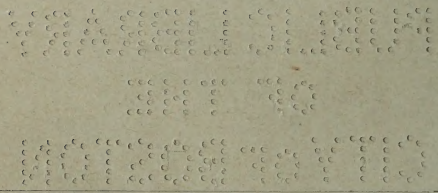
Napoli che se ne va

EDITORE - Dr. GENNARO GIANNINI - NAPOLI

PROPRIETÀ LETTERARIA

L'editore, avendo adempiuto agli obblighi di legge, si riserva i diritti di riproduzione e traduzione per tutti i paesi, non escluso il Regno di Svezia e quello di Norvegia.

Billings
Apr. 26 1923



R. TIPOGRAFIA FRANCESCO GIANNINI & FIGLI
NAPOLI — Cisterna dell'Olio — 1918

PARTE PRIMA

IL TEATRO

I.

IL PAESE DELL' IMMOBILITÀ

Napoli e i napoletani - Un popolo virtuoso che si lascia depredare - Ignoranza indigena e sapienza forestiera - Esiste un teatro napoletano? - La diffamazione alla ribalta - Malattie nostrane - La compagnia Molinari a Roma, nel 1910 - Il pellegrinaggio di don Gennaro Pantalena - Ciò che seppe fare una donna: Adelina Magnetti - L' " esperimento „ Murolo - Avvertenza.

Giace tra la punta della Campanella e il Capo Miseno il Paese dell'Immobilità. Si noma Napoli, ed è la Cina d'Italia. Dopo i cinesi e i turchi, noi siamo la gente più restia a diffondersi, a propagare sé e le cose sue, a cacciare almeno il naso oltre le pareti domestiche. Forse, perché la nostra è una delle più incantevoli case fiorite sotto il sole, e non suscita nei suoi abitatori nostalgie di nuovi paesaggi marini o terrestri; forse, perché siamo dirimpettai della Turchia, e abbiamo un po' nel sangue il germe dell'accidia musulmana; forse, ancòra, perché le secolari dominazioni politiche, che fecero di Napoli una ròcca chiusa agli scambî e alle comunioni internazionali, e dei napoletani tanti buoni figliuoli da allevare con discreta farina e poco alfabeto, ci han lasciato in retaggio la fiacchezza propria dei popoli casalinghi; certo è

che siamo fatti così: troppo ingegno, molta pigrizia, volontà zero. È regola, s'intende, che ha le sue eccezioni. Provano le statistiche che i napoletani, i quali riescono, diciamo, a radicarsi dalla loro terra e deliberano di correre il mondo per vivere davvero la vita, sono fra i più geniali e felici agitatori di iniziative e costruttori di fortune. Tutto sta a farli muovere: ecco un problema che da pochi anni appena ha cominciato a trovare la via della sua soluzione. In genere, il napoletano sta a Napoli come il ramo al tronco, come l'ostrica allo scoglio, come il capo al dorso: similitudini stantie, e appunto per questo più efficaci e convincenti.

Tanta indolenza congenita porta con sé, inevitabilmente, l'ignoranza delle medesime cose nostre. La malattia dell'immobilità ci coglie - sintomo molto più allarmante - anche dentro i confini della nostra terra, ed è verità innegabile che i forestieri conoscano e apprezzino Napoli più e meglio di coloro che a Napoli sono nati, vivono e si rassegnano a morire. I tesori del nostro suolo, dei nostri musei, delle nostre biblioteche e dei nostri archivî sono noti ai tedeschi, agl'inglesi, ai francesi, forse anche ai russi e agli ottomani, meglio che a noi. In politica, in economia, in arte, noi siamo dei ricchi che si lasciano depredare, soprattutto perché ignorano l'ammontare

e la consistenza del loro patrimonio: abbiamo le dispense ben fornite, e non facciamo che stendere la mano alla pietà del passante, arricchito del nostro. Così si spiega che dal 1860 a oggi il Governo ha intisichito le nostre banche, le nostre industrie e i nostri commerci, funzionanti in virtù di criterî troppo municipali, per regalarci in fine una legge di riscatto, che invita i forestieri a sfruttare le nostre energie e a beneficarne i naturali possessori, impiegandoli nella mano d'opera. L'operaio napoletano servirà ai padroni di fuori i frutti del suo lavoro e del suo patrimonio: produrrà molto per gli altri e poco per sé: e c'è da contentarsi, poiché il poco è sempre preferibile al niente.

E v'ha di peggio. I nostri pensatori, - da Vico a Bovio, - i nostri legislatori, - da Mario Pagano a Gaetano Filangieri, - i nostri eroi, - da Masaniello ai martiri del '99, - i nostri umoristi, - dall'abate Galiani al Duca di Maddaloni, - i nostri critici, - da Francesco de Sanctis a Benedetto Croce, - i nostri storici, - da Pietro Colletta a Carlo Troya, - i nostri clinici, - da Ferdinando Palasciano a Salvatore Tommasi, - tutti coloro che fecero e fanno ancòra di Napoli una madre o una tutrice orgogliosa, sono celeberrimi a Parigi, a Londra, a Berlino, a Vienna; da per tutto, tranne che a Napoli.

In arte, poi, siamo addirittura fornitori inconsapevoli di coltura e di genialità agli studiosi lontani. Per aver notizia dei nostri monumenti, - quelli di pietra, quelli di carne e quelli di carta, - attendiamo che essi ci vengano rivelati e illustrati d' oltre Alpi e d'oltre Sebeto. L'esemplificazione porterebbe in lungo; e io non voglio tediare fin da ora chi mi legge, né voglio far gettito di facile erudizione. Le " riviste „ di tutto il mondo - Napoli non ha " riviste „, tranne quella di Benedetto Croce - non fanno che offrirci a dovizia l' elogio e la disamina dell'opera dei nostri pittori, dei nostri scultori, dei nostri poeti, dei nostri musicisti. Insomma, Napoli conosce sé stessa a traverso ciò che le riferiscono i suoi amatori non napoletani, i quali si educano in quei musei, in quelle biblioteche e in quegli archivî, che per noi son chiusi sepolcri. Qualche anno fa, per dirne una, avemmo la soddisfazione di apprendere meglio la vita e l' arte del Pergolesi dai giornali parigini, poiché Parigi rimise in onore *La serva padrona*, da noi quasi ignorata. Ma v' ha di più. Occorrono notizie precise della vita e dei miracoli della Camorra napoletana? Si consulti *Je sais tout*, con le note biografiche ed etnografiche di Jean Carrère. Si desidera di assodare se Napoli abbia o pur no un teatro dialettale? Ce lo diranno le " rassegne „ francesi, se, ammettiamo, a Parigi

si rappresenterà l'avventura della stiratrice Assunta Spina, la *balafrée*.

Siamo fatti così: ignoriamo ciò che ci appartiene; e la nostra indolenza è tale che, anche quando qualcuno di noi abbia compiuto lo sforzo di mandare a memoria i varî capitoli della storia paesana, quel qualcuno lascia correre, senza contrasto, la facile opinione di coloro che, lontani e in tutta buona fede, negano valor di vita a questa o a quella parte della storia stessa.

Una delle calunnie che più ci perseguita e ci affligge è intesa a negare ostinatamente l'esistenza del nostro teatro dialettale.

Son trent'anni, oramai, che una simile diceria, non mai smentita, corre su per le gazzette d'Italia, e trova da per tutto diffusione e credito. È un ritornello di maniera, divenuto, per lungo ripetere, una verità indiscussa e indiscutibile. Napoli non ha, dunque, un vero e proprio teatro dialettale, come hanno la ventura di possederlo Venezia e il Piemonte. Anche la Sicilia, la quale, oltre *I mafiusi* del buon Rizzotto e le due o tre grandi cose di Giovanni Verga e di Luigi Capuana, non offre che qualche dozzina di mediocrissimi travestimenti, ha voce in capitolo, in fatto di scena regionale. Una quindicina di anni fa, auspice Giacinta Pezzana, avemmo anche un accenno di teatro

romanesco, oggi in gloria e in onore per i pochi drammi di mala vita dell' attore Gastone Monaldi e per qualche saggio felice del Ciprelli. Fin la patria di Dante ha il suo patrimonio di commedie dialettali, grazie alla operosità di un commediografo, - il Novelli, - e di un ex - *Stenterello*, - l' attore Niccòli! E Napoli? Napoli non vanta che la farsa improvvisata di *Pulcinella*, quella parassitaria di *Sciosciammocca* e i drammoni truculenti di Eduardo Minichini e di Federico Stella: un teatro d' arte non c' è, o è appena bruco in bozzolo. A ogni tentativo di rinnovazione di un modo d' arte poco logico e molto stantio, o ad ogni volo vittorioso di commedia paesana, la stampa si affretta a salutare con un sospiro di sollievo il sorgere del teatro napoletano; ma lo ha sempre in conto di fresco neonato, costretto a morire subito fuori dell' alveo materno.

E dire che si ha di fronte un vecchio decrepito di quattro secoli!

Napoli non ha avuto il suo Goldoni e, forse, neppure il suo Bersezio; ma, certo, il teatro nostro è, fra i teatri regionali italiani, il più ricco e il più vario, ed ha avuto, in tutti i tempi, anche nell'ora apologetica di *Pulcinella,* manifestazioni d' arte, forse frammentarie, ma non per questo men degne di giudizioso rispetto. Alla sua diffusione è sempre mancato l'ausilio

necessario del banditore: esso è nato ed è morto in casa, e non di rado ha trovato nella sua casa stessa lo storico che ne ha negato la storia o, almeno, alla storia ha negato valor d'arte. E, poiché non si trattava della " Scolastica „ di San Tomaso o della filosofia di Giambattista Vico, ma di un' umile faccenda d' arte popolana, è accaduto che quel teatro non ha trovato nemmeno fuori di Napoli il suo araldo, poiché lo studioso straniero non ha creduto indispensabile - e chi mai può dargli torto? - inforcar gli occhiali e cacciare il naso entro gli archivî di *Pulcinella*. Si è contentato di giudicarci da quello che gli offriamo. E finora le compagnie girovaghe napoletane non hanno fatto che diffamare il loro paese: esse han trascinato per le ribalte italiane o grotteschi travestimenti di *pochades* o drammacci orrendi di camorristi e di bagasce. Il resto del teatro indigeno - quello buono e quello tollerabile - è rimasto costantemente sepolto nella sua prigione nativa: ignorato fuori, trascurato dentro.

(E qui, in parentesi, giova avvertire, a onore e gloria della nostra accidia, che la critica d' arte napoletana è quella che più cordialmente onora del suo silenzio e della sua assenza il teatro napoletano, mentre manda tutti i fumi dei suoi turiboli alle varie compagnie dialettali che ci vengono in casa. Altra malat-

tia tutta nostra: questione di *bon ton*: fingere di ripudiare i maccheroni e di prediligere la *mayonnaise,* pur se questa ci rovini lo stomaco).

Qui si fa una maledetta confusione di termini: si tratta di riformare, non di creare il nostro teatro dialettale. Questo è di esistenza secolare, ma trascorsa in clausura. Nessuno ha mai curato di diffonderne la conoscenza. I nostri comici sono neghittosi: preferiscono di guadagnar meno, pur di non uscire di patria; un audace è stato Scarpetta, ma egli ha portato in giro il *suo* teatro, che è precisamente la negazione del nostro. Dei poeti non parliamo: essi amano troppo il cielo che li ispira, e sono come piantati alle falde del Vesuvio o nei giardini di Posillipo o sulle rive di Mergellina. Ricordo che, una volta, per costringere il nostro Ferdinando Russo, il più geniale evocatore di tipi e costumi sebezî, a leggere lontano da Napoli le sue saporosissime composizioni poetiche, l'editore Luigi Pierro dovette quasi ricorrere alle minacce! E Salvatore di Giacomo ha sempre accolto inviti a dar letture e conferenze fuori regione... per rifiutarli alla vigilia della partenza.

Il nostro campanile è una calamita formidabile: ci attrae e ci attacca. Nella primavera dell'anno 1910, la compagnia di don Gennaro Pantalena, il più grande e sobrio attore che

abbia avuto Napoli, compié il primo tentativo di distacco dal suolo nativo: e fece una capatina a Roma. Ma alla ribalta del *Nazionale* non apparvero che le poche cose di Salvatore di Giacomo e quelle di due o tre giovani di buona volontà. Si fece così la dimostrazione dell'esistenza di quattro o cinque commedie, non di un vero e proprio teatro. Quattro o cinque rose non potevano fare il maggio del teatro nostro!

L'esperimento romano si sarebbe dovuto svolgere su più larghe e obiettive basi, sotto la guida di un organizzatore più amante del suo paese che di sé e delle cose sue, e reprimendo tutti gli attriti personali, sempre funesti e miserevoli. Occorreva raccogliere le buone cose qui prodotte, da quando Achille Torelli diede alla scena napoletana l'opera insuperata, e di queste scegliere il meglio, e al meglio aggiungere qualche antica commedia, opportunamente ritoccata, se di ritocchi bisognosa.

Una così nobile necessità non fu né vista né intesa, - o non si volle né vedere né intendere, - e l'esperimento finì in bancarotta: dopo la rappresentazione di tre o quattro nuove commedie, nate in quel tempo, la compagnia dovette ricorrere a ignobili travestimenti di *pochades* o chiedere mercé al teatro del Minichini. I comici trionfarono; il teatro napoletano segnò al suo passivo una nuova e

più desolata sconfitta. Confermò la sua fama di povero vergognoso, senza luce d'ideali e senza beni di fortuna.

Disfatta immeritata e fama calunniosa. Non sorte migliore ebbe, un anno dopo, il pellegrinaggio compiuto per le principali città d'Italia dal Pantalena, il quale, proprio in quel tempo, abbandonava la direzione della compagnia Molinari, - allora trionfante al *Nuovo* di Napoli, - per l'improvviso e catastrofico intervento di Eduardo Scarpetta e dell'ibrido " repertorio „ sciosciammòcchiano, al teatro *de coppa a li quartiere*. Quasi per segnare nettamente il suo distacco dalla regola della scimiottatura e della infranciosatura, don Gennaro iniziò la sua *tournée* con la rappresentazione di commedie di pura marca napoletana; ma poi il compianto e grandissimo attore si smarrì per via e, a misura che saliva verso il nord, metteva misture esotiche nel vino schietto del suo paese nativo.

Una donna soltanto - e sia lode a lei, al suo coraggio, al suo buon gusto - seppe e volle purificare il teatro nostro di ogni ibridismo e di ogni scoria: e fu Adelina Magnetti. Ella conferì onore alla scena paesana e scacciò coraggiosamente dal tempio tutti gli scagnozzi che lo profanavano. Ridusse a pochi " numeri „ il suo programma. Scelse il meglio. E quel meglio portò alla ribalta dei maggiori teatri d'I-

talia e al giudizio del gran pubblico e della grande critica. Fu, quello che si nomò da lei, il solo esperimento decoroso e commendevole, nella serie dei molti esperimenti, spesso indecorosi, non mai degni di considerazione, i quali corrompono la storia del teatro dialettale napoletano. Sia gridata codesta bella verità da noi, che di libertà viviamo: una donna, sola, senza altri sostegni fuori delle proprie economie, senza altre risorse fuori del suo nome, della sua arte, del suo entusiasmo operoso e, soprattutto, del suo coraggio disinteressato, seppe ottenere, in efficacia e dignità di risultati, ciò che in trent' anni di lotte non riescirono a conseguire varie dozzine di uomini con tanto di barba e altrettanto di vantata esperienza. L' " anno d' arte „ di Adelina Magnetti poté chiudersi senza transazioni e senza viltà. E le ragioni della sua morte in piena vigoria trionfale lo storico del teatro napoletano non dovrà certo ricercarle nel bilancio finanziario e in quello morale dell' iniziativa.

Ma Adelina Magnetti segnò appena una parentesi consolante, in un periodo pietosissimo.

E venne, nell' autunno del 1916, in piena guerra europea, l' esperimento cui diede opera e nome Ernesto Murolo. Vedemmo, finalmente, a capo di una compagnia di comici un commediografo, non più un commediante.

La prammatica secolare era violata, con fastidio e stupore dei nasi ortodossi: il poeta occupava il posto fino a quel tempo assegnato all'attore, come un privilegio sacrosanto, in virtù di una consuetudine divenuta legge.

Si è sempre detto e gridato fino alla raucedine che tre quarti almeno dei guai capitati al teatro nostro siano da attribuirsi appunto al " capocomicato „ degli attori, i quali tendono, in genere, più al mestiere che all'arte e misurano il valore dell'opera dal " numerario in cassetta „. Fra *'O voto* che dà mediocri guadagni e *Niny Blondette* che miete soldi a cappellate, tutti per *Niny Blondette!* Il capocomico-attore è per nove decimi anima di mercante: tira al proprio tornaconto: pesa l'*introito* del *botteghino* e la *parte* che gli è assegnata in commedia: prima la borsa, poi la vanità, o viceversa, e poi, in ultimo, se ci cape, e per un decimo appena, l'arte. Verità, codesta, che non teme smentite; e verità... logica, dopo tutto. E allora sospirammo: benedetto Dio! Murolo, che è un poeta e non un attore, metterà un po' le cose a posto: avremo opere d'arte, questa volta, e non travestimenti e adattamenti dal francese; e avremo inoltre il meglio delle nostre dispense casalinghe; pochi, ma buoni: autori ed opere.

Ma Ernesto Murolo ebbe fretta a deludere le speranze e l'attesa; e, appena all'inizio del suo

apostolato, ci ammannì *Quanno 'a femmena vo' filà....* : fricassea parigina, ricucinata in salsa napoletana dall'attore Corbinci! I mali passi son come le ciliege: l'uno tira l'altro. Ed ecco Murolo collocare *'O battilocchio* fra *'O voto* e *'O buono marito*, e mandare a braccetto per l'Italia *'O figlio prèvete* e *Assunta Spina!*

Colpa di Murolo? Necessità dell'impresario? Io non so, né voglio sapere. Io so che Murolo diede il suo nome ad una iniziativa che, appunto perché diretta e avviata da un artista e non da un attore, deve annoverarsi fra i più disgraziati e disastrosi esperimenti del teatro d'arte napoletano. Mancò al Murolo l'audacia di " farsi dei nemici „ e gli mancò pure l'eroismo della rinuncia. Accarezzò l'inettitudine e la maldicenza, per vivere in pace, e amò troppo le cose proprie per poter badare a quelle degli altri. Non intese che l'organizzatore poteva trionfare a un sol patto: che dimenticasse di essere anche un commediografo e sacrificasse un po' della sua fama di poeta per accrescere quella, forse anche più onorevole e consolante, di creatore di un sano movimento d'arte. Onori ed oneri, a un tempo: quelli ottenuti, Murolo non si curò degli oneri o non ebbe modo di rispettarli; in quest' ultima ipotesi, perché non trarsi fuori dagl' impicci e lasciare all' impresario e alla compagnia la responsabilità della transazio-

ne? Solo risultato benefico dell'esperimento: la scoverta e l'affermazione di un' attrice che sarà gloria del teatro nostro: Mariella Gioja. E per questa... gioia l'arte paesana può dimenticare tutte le amarezze che Murolo le ha dato!

Ma cio che è storia non si cancella. E qui noi ci proponiamo appunto di fare un po' la storia di questo benedetto teatro napoletano. Un po'di storia e un po' di critica: e verità, anche se amara, per tutti. Niente affanno di erudizione, niente pompa di consultazioni e di note: semplicità e sincerità. Epoche persone e cose viste alla lesta, a dispetto degli occhiali pazienti del bibliografo, dell'archeologo, dell'archivista e di tutti i pedantissimi cancellieri e farmacisti dell'arte e della letteratura. Il fine? Documentare che il teatro napoletano è, nei secoli, il più ricco, il più vario, il più esuberante di buona salute di quanti altri teatri regionali vivono, o.... sopravvivono, sotto il sole d'Italia.

Lettore, accompagnami nella dilettosa corsa.

II.

ISTRIONI E MASCHERE

Pulcinella — Un tema di Francesco de Sanctis e un componimento di Giorgio Arcoleo - Psicologia di Napoli: plebe e popolo - La compagnia delle maschere - Un commediografo quattrocentesco: Pier Antonio Caracciolo - Le " farse cavajole „ - Il teatro pubblico e la commedia dell' arte - Ciarlatani e " bagattellisti „ a Piazza Castello - Giambattista della Porta e il tipo napoletano nella commedia - " La rosa „ di Giulio Cesare Cortese - Le " azioni sacre „ - " La cantata dei pastori „ a traverso i secoli - Un Cristo: don Federico Stella - " 'O presèbbio ca se frìcceca „.

Fino al 1880, la tradizione assegnava alla nostra scena casalinga un protagonista candido e mostruoso, pigro, epicureo, sciocco a un tempo e malizioso, forestiero di nascita e paesano di abitudini, amante sensuale di femmine opulente, ozioso e crapulone, araldo e applicatore di quella grassa teoria che riduce tutta la vita a una faccenda di stomaco, schiavo felice della sua schiavitù, anima capace delle più inverosimili viltà e dorso piegato alla sferza di qualsivoglia dominatore: un buffone tre volte centenario, il quale, tuttochè composto da quasi mezzo secolo nella sua tomba, tenta ancòra di rivivere, e ogni tanto mette fuori dal suo sepolcro il bianco berretto a cono e il volto mezzo nero e mezzo impiastricciato di farina. Usciva costui dall' umile schiera delle *maschere*, per elevarsi a simbolo perfettissimo di tutto un mondo di poesia e di affari.

Era nativo di Acerra o di Giffoni, e si nomava *Pulcinella*, figlio legittimo di Tolla Pantola e di Giancocozza Cetrulo.

Lo storiografo perderebbe il suo tempo a consultare i registri municipali e parrocchiali di Acerra e di Giffoni, per documentare l'anno preciso della sua nascita: *Pulcinella* non ha età precisabile. Napoli lo conosce dalla fine del secolo decimosesto, da quando, cioè, il comico Silvio Fiorillo pensò di gettar via il cappello piumato, la casacca spagnuola e lo spadone donchisciottesco del *Capitan Mattamoros*, per indossare il niveo camicione e metter sul capo il conico berretto e sul volto la maschera del buffone acerrano. È *Pulcinella* contemporaneo di quel Maccus, che ancòra oggi noi vediamo effigiato nei bassorilievi di vasi antichissimi? È Maccus egli stesso? La ricerca non serve, né presumo di farla io, quando ad assodare questa faccenda di stato civile non è riescito neppure colui che batte indubbiamente il *record* della pazienza erudita: Benedetto Croce. [1])

Giova, invece, conoscere chi sia e che cosa rappresenti *Pulcinella;* e dico meglio: ora che Napoli si accinge a seppellire definitivamente, insieme co'suoi contemporanei e co' suoi suc-

---

[1]) Benedetto Croce: *I teatri di Napoli, dal secolo XV al secolo XVIII.* - Pierro, ed. - Napoli, 1891.

cessori, l'ineffabile eroe della risata, è bene conoscere chi egli sia stato e che cosa abbia rappresentato, su le ribalte partenopee, nel corso di oltre tre secoli.

Or è circa mezzo secolo, - nell'agosto del 1872, - Francesco de Sanctis narrava ai lettori della *Antologia*, in quel suo stile così piano e sobrio, che a volte par quasi infantile, alcune vicende della sua scuola universitaria. Una volta, egli diede ai suoi alunni questo tema: " *Fatemi un ritratto di Pulcinella* „. Sfilarono sotto gli occhi del Maestro dei veri trattati, delle farse, e fino delle commedie. " Ma *Pulcinella* - avverte De Sanctis - rimase annegato fra tante qualità che gli affibbiarono, spesso contraddittorie; sicché dové parere a molti un personaggio assurdo: mancava la forza di cogliere in tante varietà apparenti la nota fondamentale, che dà il carattere a quella maschera „. [1])

Lesse, un giorno, il suo componimento lo studente Giorgio Arcoleo. E fu un delirio nella scolaresca. Tanto che De Sanctis sentì il bisogno di divulgare lo scritto del suo discepolo; e la bella prosa di Giorgio Arcoleo - un gioco di sintesi argute e di vivaci antitesi -

---

[1]) Francesco de Sanctis: *La Scuola* - A. Morano, ed. - Napoli, 1897.

comparve, preceduta e accreditata dalla parola del Maestro, nella raccolta della *Antologia*.

Giorgio Arcoleo tratteggia in poche pagine *Pulcinella dentro e fuori il teatro*. È un documento preziosissimo di genialità e d'intuito, a torto relegato nel dimenticatoio degli archivî. Magistralmente egli definisce *Pulcinella* e mette in relazione la maschera napoletana col popolo napoletano, del quale quella fu ritenuta, fin quasi al cadere del secolo passato, figurazione reale, pur se esagerata fino agli eccessi della più grottesca e ristucchevole caricatura. " *Pulcinella* - egli scrive - sta impresso nel carattere della classe infima del popolo napoletano, accovacciata ancòra nelle sue strette e luride strade, che serpeggiano intorno a questo edificio strano e magnifico, fabbricato con pezzi greci, romani, spagnuoli e francesi. L'arte, il lusso, l'industria sua e dei suoi antenati si studiano negli scavi di Pompei e nel *Museo Nazionale*; ma quell'indole, quei costumi, quella vita non si apprendono che in un altro Museo, la plebe di Napoli, e in un tipo che la compendia, *Pulcinella*. L'esteriorità, l'oblio di sé stesso, l'accidentale, il fuggitivo, il presente son la sfera, son tutto il mondo di questo personaggio; nella farsa, il cicaleccio e la parafrasi; nel dialogo, l'equivoco; nelle azioni, il chiasso; dappertutto, la sciocchezza, spontanea o mentita. La sua casa è fuori delle

pareti domestiche: è sulla strada; la fede è fuori della religione: nella liturgia; l'amore fuori dell'anima: nel senso; la vita fuori della coscienza: nella forma. Le sue tendenze sono sempre al materiale; i suoi problemi, gastronomici; crede all'illusione, alle apparenze, ai morti resuscitati, alla magia, al lotto, al diavolo, a tutto fuorché a sé stesso; ha la chiacchiera, non il fatto; l'affaccendarsi, non l'operosità; l'imprecazione, non la bestemmia. *Pulcinella*, insomma, è il plebeo napoletano, che va superbo di una vacua e trista eredità: i ciondoli della dominazione angioina, spagnuola, borbonica; vago di ammirare i superbi palazzi dei suoi re, e non curante di fracassarsi le costole tra i ciottoli spostati delle sue strade; irrisore del cittadino o del soldato che vesta alla buona, e ammiratore del birro, pur che abbia un bel pennacchio al cappello; memore sempre e piagnone per la vecchia dinastia che faceva tirar sue carrozze da sei cavalli, mentre egli trottava sul somaro, e avvitichiato ancòra a un culto che gli accompagnava il Viatico con una fanfara di campanelle e si espandeva in un alveare di cappelle, illuminate con l'olio negato alle strade, perchè chi aspirava al cielo aveva il dovere di rompersi il collo per terra „.

Pulcinella, dunque, simboleggiò bene, pur se il tipo fu afflitto da quella smodata e irragio-

nevole tendenza alla esagerazione e alla falsità, la quale è malattia particolare e quasi sostanza di tutte le *maschere*, la plebe napoletana, ignorante e geniale, luculliana e contemplativa, indiavolata e superstiziosa, sensuale e sentimentale, candida fino all'idillio e brutale fino al delitto: una plebe ignorante del suo governo e insensibile al giogo dei padroni stranieri: una plebe cresciuta presso gli altari delle sue troppe chiese e intorno le mense delle sue innumerevoli taverne: quella plebe che nel corso di appena nove giorni elevò sul suo cuore e schiacciò sotto i suoi talloni Masaniello d'Amalfi: quella plebe che nel 1799 cantò in Piazza del Castello l'*Inno patriottico* di Cimarosa, e si accodò pochi giorni dopo al seguito del cardinal Fabrizio Ruffo, e partecipò ai saturnali della *Santa Fede*, e gridò evviva a *Re Nasone* per ogni testa di repubblicano cadente dai patiboli di Piazza Mercato: quella plebe medesima che il 15 maggio 1848 inneggiò alla Costituzione, portò le sue suppellettili alla costruzione delle barricate e, il giorno seguente, fece omaggio al tiranno spergiuro e si raccolse, schernitrice, intorno al cadavere di Luigi La Vista: quella plebe, infine, che nel 1860 pianse tutte le sue lacrime per Francesco secondo, esule volontario, e consparse di rose e di benedizioni il cammino di Giuseppe Garibaldi, liberatore.

Fu questa la plebe napoletana: e *Pulcinella* ne impersonò le credenze, i costumi, il sentimento, la volontà. Ora, la plebe è popolo: morto il rappresentato, doveva necessariamente morire il rappresentante. E *Pulcinella* non è più: la *maschera nazionale* è riapparsa, spesso, in questi ultimi tempi, per la voce e per il gesto del suo ultimo grande interprete, - il comico Giuseppe de Martino, - ma è straniera in patria. Il gran buffone di Acerra passò di questa vita la sera del 27 marzo 1876: morì su le scene del teatro *San Carlino*, cioè nella sua casa, nelle sue vesti e " nell' esercizio delle sue funzioni „, come a significare non la morte dell' interprete, ma quella del personaggio. *Pulcinella* spirò su la breccia. Si chiamava Antonio Petito.

Morto. Ma dietro sé quanta storia! E, anche a traverso il convenzionalismo del tipo, quanta storia d'arte! Già, fra le *maschere* napoletane il buffone d' Acerra può quasi dirsi l' ultimo venuto ; per lui e in lui, la massima evangelica ha documentato l'antica verità: gli ultimi saranno i primi.

Quando nacque *Pulcinella*, il teatro dialettale napoletano vantava già, da circa mezzo secolo, tutta una schiera di istrioni caratteristici, creatori e interpreti di un tipo fisso nel

nome e nei connotati e, appunto per questo, passato alla storia col nome di *maschera*.

Sul cadere del secolo decimosesto, il vecchio Pantalone veneziano capitò tra noi, e trovò qui tutta una lepida comitiva di colleghi. Lo attorniarono e gli fecero gli onori di casa *Coviello Ciàvola* e *Pascariello Truono*, *Francatrippa* e *Capitan Quàcquero*, *Meo Squàcquara* e *Ciccio Sgarra*, *don Anselmo Tartaglia* e *Smaràolo cornuto*, il guappo iberico *Giglio* e lo spavaldo *Maramào*, che derivava il carattere e il nome dalla storica viltà gradassa dell'uccisor di Ferruccio; il calabrese *Giangurgolo*, bravaccio amante di conquiste culinarie, e il *Capitan Mattamoros*, anima di coniglio in corpo e gesto di prode *caballeros*. E, in vesti femminili, *Ricciulina*, *Franceschina* e *Zeza*, alle quali si unirà più tardi la " furba, frizzante, proterva e discoluccia *Colombina* „. Nella schiera dei suoi compagni anziani, il nativo di Acerra o di Giffoni tenne per qualche tempo un posto trascurabile: era appena *secondo zanni*, cioè secondo buffo; *primo zanni* era Coviello. Silvio Fiorillo, che, come ho detto, fu il suo primo interprete, alternava la casacca e lo spadone del *Capitan Mattamoros* col camiciotto e la maschera di *Pulcinella*.

Apparve, così, l'allegro acerrano, nella pienezza di un'epoca d'arte popolana, famosa nella storia di Napoli: quando alle rive sebe-

zie convenivano, in gara con gl' istrioni indigeni, compagnie di quasi tutte le regioni di Italia, e le piazze napoletane erano invase da tutta una folla di Flavii, di Lelii, di Flaminii, di Isabelle, di Rosaure, di Laurette, di Arlecchini. Se avessi vaghezza di comoda erudizione, mi riuscirebbe facile riempir queste pagine di nomi di attori e titoli di opere, e metterei in fila tutto un elenco interminabile di *maschere* e tipi napoletani, contemporanei e successori di *Pulcinella*, fino al cadere del Seicento. Ma non mi gioverebbe; questa vuol essere sintesi, intesa soltanto a dimostrare che il teatro napoletano ha occupato in tutti i tempi un posto eminente, almeno per abbondanza di produzione, nella storia del teatro regionale d' Italia.

Certo, sono oscure le origini di un tal teatro, troppo costretto nei suoi confini municipali, emerso nel tempo di una letteratura e di un' arte cortegiane fino alla schiavitù, e tenacemente sdegnose di raccogliere ogni documento di bellezza e di genialità che venisse dal vivo. Ma, fin dal Quattrocento, alla Corte Aragonese, ingemmata dalla gloria del Sannazaro e del Caritèo, appare un poeta popolare, Pietro Antonio Caracciolo, autore celebrato di farse e commedie. Di costui son giunti a noi pochi frammenti, e una farsa intera (*La farsa de la cita*), in cui l' autore rappresenta le

peripezie della prima notte d'amore di una *zita*, *fresca sposata*. Lo sposo non ha fatto onore ai suoi urgenti obblighi maritali, provocando così la ribellione della sposina e del padre di costei, il quale va a denunciare al giudice *Messer Baglivo* il grave evento, e chiede, *tout court*, che si annulli il matrimonio. Naturale che si tratti di un equivoco, chiarito il quale la pace ritorna fra gli sposi. L'argomento è un po' pepato; ma non si dimentichi il carattere del tempo, ancòra, essenzialmente, boccaccesco.

Pier Antonio Caracciolo signoreggia nell'arte del comporre farse popolaresche; ma non è il solo. Di farse parla il Pontano, nel suo *Antonius*; né pare abbia disdegnata questa arguta forma di componimento lo stesso Sannazaro.

Ma, mentre ciò accade in Arcadia, il volgo si diletta alla rappresentazione delle *farse cavajole*, le quali si recitano su le piazze, in tempo di carnevale. Erano, codeste farse, improvvisazioni satiriche, con le quali gli abitanti di una contrada mettevano in dileggio quelli della contrada vicina. Vittime preferite, gli abitanti di Cava dei Tirreni; da ciò alle farse il nome di *cavajole*. Notevoli: *La farza de li massare*, del famoso e dolce Velardiniello, *La farza de lo masto de scola*, *La farza de la maesta*, *Lo sautabanco*, *La ricevuta de lo 'mperatore Carlo quinto alla Cava*, di don

Vincenzo Braca; e, infine, capolavoro della specie, *La scola cavajola*, di Giovanni d'Antonio. Il motto di *scola cavajola* permane ancòra oggi nel popolo, per dileggiare quelle scuole in cui tutto è disordine e beghe, e niente regola e profitto Fra gli interpreti delle *farse cavajole*, il Croce ricorda un sartore, Bartolomeo Pacca, agnominato, appunto per le sue interpretazioni, *Bartolomeo de li ffarze* [1]).

Il teatro pubblico è ancòra un mito: esso appare appena nella seconda metà del Cinquecento, e con esso mette fiori alle sue glorie la così detta *commedia dell' arte*, nella quale appaiono e si affermano le prime *maschere*.

I *comici dell'arte* erano inconsapevoli e geniali profanatori; non avevano nulla di sacro da rispettare o da nascondere; unico e preciso il loro intento: la risata dell' uditorio; per ottenerla, nessuna rinuncia e qualunque transazione: con la logica, con la morale, col buon gusto.

Di geniale improvvisazione, la *commedia dell' arte* avvivò quella letteraria, pur serbando

[1]) Delle *farse cavajole* e, in genere, delle prime vicende del teatro napoletano si è occupato, fra gli altri, largamente, Francesco Torraca, nei suoi *Studî di letteratura napoletana* (Livorno, 1884) e nella sua opera *Il teatro italiano nei secoli XIII, XIV e XV* (Firenze, 1885).

di questa il metodo, nel dialogo, nell' *intreccio*, nei tipi. Le prime *maschere* uscirono appunto dalle falangi dei *comici dell'arte*, i quali ingentilirono e sollevarono alquanto il decoro delle prime compagnie comiche. Erano, codeste, misere accozzaglie di istrioni, quasi sempre appartenenti alla stessa contrada; recitavano su la Piazza del Castello, nei pressi di Castelnuovo; si annunciavano a stamburate, e si facevano passare in rivista, al cospetto degli uditori raccolti in circolo, da una donna in vesti maschili, armata di una lunga spada di cartone; poi, improvvisavano il loro teatro nelle osterie o in altri ridotti o nel cortile dei palazzi o su la pubblica via.

Piazza del Castello era, in quei tempi, - quale è stata, del resto, fino all'anno 1884, - centro di attrazione e di azione a tutte le forme di istrionismi. Ivi convenivano a far baldoria e quattrini attori, giocolieri, bagattellisti, truffatori di tutte le risme e di tutte le truffe; notevoli, fra gli altri, i così detti *ciaràoli*, o ciarlatani, i quali andavano in giro, con indosso una scatola di serpenti, a far giuochi e riffe, e a sorprendere la buona fede del pubblico. Giovanni Battista della Porta accenna in una sua comedia *(L'astrologo)* a *ciaràoli* e a *bagattellisti*, i quali " stendono le membra e storcono le braccia, e fanno vedere e stravedere „; e don Bartolomeo Zito, commentatore del poeta Cortese,

e il mastodontico improvvisatore Del Tufo ci narrano di bagattellisti raccolti a offrire spettacoli avanti Castelnuovo, e dei lor pupi di legno e di stoppa, i quali " *parlavano e se movévano comme a li mammuócciole* ". Ancòra oggi le vie del suburbio napoletano, e anche Piazza del Castello, tuttoché sbarazzata delle sue vecchie baracche e dei suoi antichi invasori, son percorse, a tratti, da qualche raro bagattellista, recante sul dorso chino il castelletto di legno e stracci, donde, attraverso il piccolo arco-scenico, *Pulcinella*, *Colombina* e *don Nicola* ancor prodigano al popolino intento le loro scene d'amore, di contumelie e di batoste: logore trame di secolari commedie dell'arte, ingenue e rozze bizzarrie buffonesche.

La *commedia dell'arte*, nata improvvisazione, divenne poi metodo e scuola. Ho qui, sott'occhi, una specie di *vade-mecum* di comico secentesco: è un ricettario nel quale sono annotati argomenti, concetti, soliloquî, e anche dialoghi, intorno ai varî e più comuni sentimenti del cuore umano: l'amore, la gelosia, l'audacia, la timidezza, l'avarizia, la prodigalità, la gioia, il dolore. Il comico aveva così la sua ricetta bella e fatta; non doveva che applicarla, a seconda dei casi della commedia improvvisata.

Dicono oggi che la *commedia dell'arte* sia morta; e non è vero: essa è ancòra in onore

presso i nostri comicaroli, i quali, anche interpretando commedie scritte dalla prima all'ultima scena, mandano a memoria la trama, e su questa improvvisano dialoghi e scene. Il comico napoletano può dirsi sia rimasto quello dell'arte: di qui la sua prontezza, la sua esuberante e colorita vivacità di parole e di gesti, la sua audacia e la sua genialità; ma di qui anche la sua intolleranza delle troppe prove e del soverchio studio, e la volgarità del lazzo, e quel disordine, quell'arruffio, quell'andare oltre le mille miglia dal pensiero dello scrittore e dalle regole della sobrietà e del buon gusto. I comici napoletani si son trasmessi, così, di padre in figlio, a traverso i secoli, le loro virtù e i loro vizî: fortificar quelle e correggere questi è opera necessaria e sarebbe gloria di educatore, oggi che il teatro napoletano assorge a nobiltà di cosa d'arte.

Ma le commedie letterarie e quelle improvvisate, se pur napoletane di contenuto, non hanno ancora compiuta veste dialettale; sono, anzi, per quattro quinti, espresse in lingua italiana; e in esse fa appena capolino, timidamente, il " tipo napoletano „, cioè il personaggio che parla il dialetto. Primo a mettere in valore tale tipo nella commedia fu Gian Battista della Porta, il maggior commediografo napoletano cinquecentesco, autore di non poche commedie

latine e di alcune dozzine di *scenarî*, cioé di trame date in pascolo ai comici. Ma, per quest' ultima parte, l' opinione dei critici è controversa. Anche in altre commedie, prima di quelle del Porta, è adoperato il personaggio napoletano, il quale, a detta di Giulio Cesare Capaccio, " era introdotto sulle scene dagli histrioni, come cosa ridicolosa [1]) „. In una commedia del Porta, *Il moro*, troviamo il tipo napoletano di *Pannuorfo Fummaviento*, " gentelommo napolitano de sieggio „ : un vecchio imbecille, vanaglorioso di nobiltà, di ricchezza, di coraggio. E nell'altra, attribuita allo stesso autore, *La trappolaria*, facciamo la conoscenza delle nostre *maschere*, *don Anselmo Tartaglia*, *Coviello Ciàvola* e *Pascariello Truono*, e incontriamo la prima volta, ufficialmente, *Policinella*, il quale, in quel medesimo torno di tempo, ebbe nel comico Fiorillo non soltanto il suo primo interprete, ma anche il suo commediografo; poiché c' è del Fiorillo una commedia intitolata, appunto, *La Lucilla costante, con le ridicolose disfide e prodezze di Policinella*.

Giambattista della Porta elevò a dignità di arte il tipo napoletano, già trionfante nelle commedie " all' improvviso „. Tipo che si diffonde sempre più, nelle composizioni sceniche

---

[1]) Giulio Cesare Capaccio: *Napoli ai principii del secolo XVII.*

degli imitatori e successori del Porta, tra i quali Fabrizio Marotta, Giulio Cesare Torelli, Ottavio Glorizia di Tropea, Filippo Gaetani di Sermoneta e Bernardino Moccia. Troppi commediografi, e troppo mediocri cose le loro commedie, che si recitano in case private e da *dilettanti*, e che son soverchiate da quelle inventate e interpretate dagl'istrioni su le pubbliche piazze e nei teatri pubblici. Questi sono costruzioni primitive di sale teatrali: un palco rozzo, con pochi gradini, e uno spazio riservato agli spettatori, o un cortile *à la belle étoile*. I primi e veri teatri pubblici furono quelli di *San Giorgio della comedia*, in Piazza del Castello, e di *San Bartolomeo*, sorto nei pressi di Castelnuovo, incendiato nei giorni della rivolta masanielliana, il 1647, e poi riedificato con maggior decoro. Nel Seicento sorsero anche il *Teatro dei Fiorentini*, privilegiato per le primarie compagnie spagnuole, e altri teatrini provvisorî, a Piazza del Castello e fuori Porta Capuana, destinati particolarmente alle compagnie napoletane popolaresche.

Pulcinella guadagna terreno, e avanza sempre più a conquistare il primato fra tutte le *maschere* indigene, nel secolo decimosettimo. Pregio del carattere, più direttamente e meglio rispondente all' indole e ai gusti di una plebe prona e felice sotto il tallone dei

tiranni iberici, e pregio anche degl' interpreti, che furono tutta una legione ininterrotta di comici valentissimi. A Silvio Fiorillo, uscito di patria, segue, nell' incarnazione del buffone acerrano, un comico Calcese, agnominato Andrea Ciuccio. *Pulcinella* eminente, costui recitava con la sua compagnia nei teatrini di Piazza del Castello e di Porta Capuana; ma nel 1646 batté ribalte maggiori: apparve al *San Bartolomeo*, fino allora destinato alle compagnie girovaghe italiane, e si trovava lì appunto all' epoca della rivolta masanielliana, nel 1647, quando il teatro fu distrutto dall'incendio. Le commedie rappresentate sono sempre, in maggioranza, quelle " all' improvviso „, alternate con qualche componimento degli autori più sopra mentovati.

S'intrufolano anche nella commedia i balli popolari, e fra questi il *ballo di Sfessania*, cioè la *tarantella*, che costituiva, fino a pochi anni fa, il *finale* di obbligo di tre quarti delle commedie pulcinellesche. Altri balli popolari erano la *villanella*, la *zingara*, la *capricciosa*, *il ballo delle ninfe*, la famosa *imperticata* e il *torniello*. Furoreggiano in quel tempo gli spettacoli e i giuochi su le pubbliche piazze; il secentesco poeta Basile ne ricorda non pochi, e di essi alcuni sono stati tramandati fino a noi, e ancòra oggi han credito nei chiassuoli e nei sobborghi napoletani: forme svariatissime di

plebei allettamenti, spesso d'inganni, più spesso ancòra di truffe.

In tanta gazzarra, appare la prima commedia dialettale napoletana: *La rosa*, del poeta Giulio Cesare Cortese [1]). È una favola pastorale, che ha non trascurabili pregi di fattura, e che costituisce il primo esemplare di componimento teatrale, scritto in dialetto dalla prima all'ultima scena. Fu rappresentata più volte da *dilettanti*, e la sua fama si protrasse per oltre un secolo. Un tentativo, e nulla più; ma notevole appunto perché compiuto quando il tipo napoletano appariva di rado, e in secondo posto, nella commedia scritta, e sul teatro dominavano la commedia dell'arte e tutta una folla di buffoni, tra i quali aveva oramai fermo lo scettro *Pulcinella*.

Andrea Ciuccio moriva di peste nell'epidemia del 1656; moriva compianto dal popolo e commemorato dai poeti del volgo in frondosi sonetti; il cantore già lamentava, con la morte dell'interprete, la fine del personaggio, il quale cominciava appena la sua vita gloriosa. I successori del Calcese, infatti, diedero gloria alla *maschera* paesana anche oltre i confini di Napoli, e raccolsero allori in varie città italiane, e specie a Roma, ove recitò anche,

---

[1]) Di questa commedia si occupa il Galiani, nella sua opera *Del dialetto napoletano*.

nelle vesti di *Pascariello* e di *Coviello*, - indovinate chi?, - Salvator Rosa, pittore e poeta satirico eminentissimo. Fra i *Pulcinelli* successori del Calcese, si ricordano Francesco Baldi, Mattia Barra e il famoso Michelangelo Fracanzano.

Il " repertorio „ è afflitto da pletora, alla fine del Seicento: un miscuglio di fantastico e di reale, di eroico e di volgare, di tragico e di buffonesco. Un catalogo di nomi e di opere sarebbe facile fatica, ma inutile, e ai lettori fastidiosa. Basti dire che tutte le forme di composizioni sceniche ricevono in quelli anni sanzione e credito: anche le così dette " azioni sacre „, con le quali si inscenavano episodî biblici e religiosi. Fra questi, notevoli a quei tempi, *San Francesco di Sales, Il grande apostolo San Vincenzo Ferreri*, e, con musica, *La vita di Santa Rosa*, in cui vengono a conflitto Gesù, Rosa, la Povertà, la Ricchezza, la Cupidigia, i demoni *Scarab* e *Aghilar*, il capitano *Fiaccamondi*, lo spasimante *Lelio*, e i buffoni napoletani *Scatolino* e *Froncillo*. Come vedete, non manca che *Pulcinella;* ma negli spettacoli sacri, o fatti in tempo di Quaresima, si ebbe sempre cura, dal Seicento al cadere del secolo decimonono, di sopprimere il buffone di Acerra, troppo lepido e corrotto e carnascialesco, e quindi cagion di scrupolo e di

offesa all'indole dell'opera e alla coscienza religiosa dei napoletani.

Una mistica rappresentazione secentesca, di fama secolare, e ancor trionfante su i teatri di Napoli, nelle feste natalizie, è quella che rievoca l'episodio della natività di Gesù Cristo. Una specie di *féerie* abbondante e verbosa, versificata in quinari, settenari ed endecasillabi dal poeta Andrea Perrucci, camuffato in dottor *Casimiro Ruggero Ugone*, e che s'intitola pomposamente: *Il vero lume fra le ombre*, o *La nascita del Verbo Umanato*. In essa, accanto ai pastori di Betheleem, ai diavoli, agli angeli e ai santi genitori di Gesù, appare anche il tipo napoletano di *Razzullo*, scrivano dell'impero augusteo, inviato nelle campagne di Galilea a censirne gli abitanti: un tipo goffo e astuto insieme: un *Pulcinella* senza maschera. Negli ultimi anni del secolo scorso, i rifacitori e guastatori del poemone drammatico del Perrucci aggiunsero a *Razzullo* un altro tipo di buffone plebeo: *Sarchiapone:* un deforme barbitonsore, scappato da Napoli in Betheleem per omicidio, e che, pur vivendo nell'ultimo anno dell'êra pagana, veste alla ultima moda parigina, canta la canzone recentissima di Piedigrotta e spiffera i suoi lazzi sugli ultimi avvenimenti del giorno! Ancòra oggi, ripeto, il grasso polpettone del Perrucci trova una moltitudine di volgari filodramma-

tici che lo ricucina in varie salse e una folla di popolo che se ne ciba; esso si recita, nella notte di Natale, al teatro *San Ferdinando*, al *Nuovo*, alla *Partenope*, alla *Fenice*, al *Rossini*, e nei teatrucoli dei " quartieri „ bassi; il popolino vi accorre a gustare i lazzi di *Razzullo* e di *Sarchiapone* e a fremere alle sfide tra l'arcangelo *Gabriello* e il dèmone *Belfegor*, il quale, alle angeliche botte, si abbatte contro il suolo e fa capriole, come un emerito *clown* di circo equestre. Un *Belfegor* famoso per le sue cadute è attualmente a Napoli un facchino del Porto, idolatrato dal popolino: tale Antonio dei Cangiani: un enorme analfabeta, che storpia i brutti versi del Perrucci, ma che, in compenso, fa capriole mirabolanti: beniamino della platea, non per l'interpretazione che egli fa della sua parte, ma per il modo onde scansa di rompersi il collo. Tanto, oggi; ma negli anni andati la *Nascita* ebbe interpreti sommi; non disdegnarono di rappresentarla i migliori attori del *Teatro dei Fiorentini*, fra i quali Achille Majeroni e Michele Bozzo, e quelli dei teatri minori, tra i quali il nostro popolarissimo don Federico Stella, insigne *Belfegor*, e l'ultimo gran *Pulcinella*, Giuseppe de Martino, incomparabile *Razzullo*. Si ricorda, anche, don Federico Stella in un altro spettacolo sacro, ora caduto nel meritato oblio: *La passione di N. S. Gesù Cristo*, di rito nei giorni precedenti la

Pasqua di resurrezione. Don Federico Stella rappresentava la parte del Nazzareno: era somigliantissimo al Rabbi, e, durante il tempo della rappresentazione, e anche negli *entre-acts* e nel suo *camerino*, se ne stava silenzioso e contrito, in religioso omaggio al sacro tipo che impersonava. Non parlava e non levava gli occhi in faccia ad alcuno, quella sera, don Federico!

Altre forme di popolari rappresentazioni mistiche erano i " misteri „ della Passione, nella settimana santa, e *'o presèbbio ca se fricceca* (il presepe movibile), nelle feste natalizie; la soldatesca dell'impero romano e i primi adoratori di Gesù neonato parlavano il più schietto e fiorito linguaggio del popolano partenopeo.

III.

IL SECOLO DI " ANNELLA „

Un nostro primato: l'opera giocosa - Il teatro " de coppa a li quartiere „ - Il barone di Liveri - Giambattista Lorenzi e il " Socrate immaginario „ - Teatri e teatrucoli - La " Cantina „ e il primo " San Carlino „ - " Soggettisti „ e commediografi - " I due Pulcinella „ - Avvisaglie: Nicola Maresca e i sùoi seguaci - Notar Trinchera - Il nuovo " San Carlino „ e il suo primo Pulcinella - Cerlone - Una folla di abatini - Gennaro d'Avino e il suo tempo - " Annella „ - Don Nicola Valletta e la " jettatura „ - " Giancola „ - Un critico di Pulcinella: Volfango Goethe - Il " buffo biscegliese „ - I " drammi lacrimosi „ - I due malanni del teatro napoletano - La beffa sancarliniana e il martirologio del 1799.

E siamo al secolo della gentilezza formale e sentimentale: le cose dell'arte si vestono di grazia e s'infiorano di poesia. Col Settecento, la commedia napoletana eccelle in tutte le forme e straripa per tutti i versi: un'abbondanza che esaspera, e mette chi voglia far conoscere al pubblico tanta e così poco nota ricchezza nel solo imbarazzo della scelta. Ce n'è per tutti i gusti, nel teatro napoletano settecentesco. Il carattere stesso dell'epoca - malizioso, sentimentale, bizzarro, satirico, civettuolo, burlesco, amante di mode, di ninnoli, di *causeries* e di serenate al chiaro di luna - offre così larga varietà di messe teatrale. È il secolo delle damigelle, delle canterine, dei cicisbei, degli abatini e delle servette: il secolo del minuscolo e del grandioso: il secolo della crinolina, della cipria, della spinetta, del minuetto, della miniatura, della cavatina; il secolo, infine,

della satira, del motteggio, della grazia, dell'eleganza e della vanità studiata e modellata su gli esemplari parigini. Ha, naturalmente, buona fortuna in siffatta generazione la commedia giocosa, animata dalle belle note di maestri immortali, - Scarlatti, Pergolesi, Paisiello, Piccinni, Cimarosa, - e di tutta una eletta e geniale compagnia di musicisti, tra i quali l'Orefice, il Di Mauro, il De Falco, il Caballone, il Ruberto, il Broschi, il Leo, il Labella, il Vinci. Sorge su i vicoli di Toledo il teatro storico dell' opera buffa: il *Nuovo*, destinato a raccogliere tutta una eredità gloriosa di opere " semiserie „ e d'interpreti, e poi sacro alle varie fortune del moderno teatro dialettale napoletano. Un'altra casa, ancòra, accoglie commedie e attori popolari: ed è il *Teatro della Pace*, presso Castel Capuano.

I poeti napoletani dell' opera comica non si contano: sono legioni: dai più illusri ai più oscuri. Noto, nella schiera innumerevole, il pseudo nominato Agasippo Mercotellys, che aprì la serie con una commedia musicale, intitolata *Patró Calienno de la Costa*, e poi il De Petris, l'Oliva, il Gianni, il Saddumene e, maggiore nell'epoca, Aniello Piscopo. Titoli di opere, in codesto genialissimo principio di secolo ? Occorrerebbe un catalogo, anche a volere spigolare a volo d'uccello; ne offre a dovizia il Croce, nel suo noto e paziente studio su i teatri

napoletani. Verranno più tardi i poeti e i musicisti eminenti: tra i primi, il soporifero e gelatinoso Barone di Liveri, quel Giambattista Lorenzi, autore del *Socrate immaginario*, - una commedia satirica, scritta in collaborazione dell'abate Galiani [1]) e musicata dal Paisiello, - l'incredibilmente prolifico e vario Pietro Trinchera, il mite Giuseppe Palomba e, in fine, miliardario autentico del teatro napoletano, Francesco Cerlone; tra i secondi, Pergolesi, Paisiello, Piccinni, Fioravanti, Guglielmi, Tritto, e il bel Cimarosa, padre floridissimo di ben settantasette opere.

Non è il caso di insistere nell'illustrazione e nella citazione di questa forma d'arte teatrale, alla quale ho voluto accennare così, di sfuggita, e solo in quanto essa possa avere rapporto col teatro dialettale napoletano, per l'indole e per il costume essenzialmente popolareschi dei componimenti poetici. Ma ci sarebbe da scrivere un volume e da elevare un magnifico inno interminabile alla nostra opera giocosa, spentasi, dopo vita gloriosissima e dopo abbondante e sana figliuolanza, nella seconda metà

---

[1]) Su la scorta del documento, il Croce afferma la certezza della collaborazione del Galiani; " ma è difficile—egli soggiunge—determinare di che genere essa fosse e fin dove si estendesse „ (*I teatri di Napoli*, op. cit.)

del secolo passato, con la immortale *Piedigrotta*, del maestro Ricci e del poeta Marco d'Arienzo, e con quell'autentico capolavoro del Sarria, *Il babbeo e l' intrigante.* Commedie e musiche di squisito sapor paesano, messe in oblio, per far posto a *La figlia di Madame Angot*, a *Boccaccio,* a *Donna Juanita*, a tutto un piccante *menu* di vivande esotiche, dalle quali ancòra oggi succhiamo il diletto corrompitore. Abbiamo ripudiato *Ninì la scuffiara*, *La molinarella*, le nostre floride *Ntretelle* e le ingenue *Educande di Sorrento*, per lasciarci stordire dalle grazie peccaminose delle *geishes,* delle *poupées* e delle *vedove allegre!* La *matchicha* ha usurpato il posto alla *tarantella*, il *couplet* alla *cavatina;* e il genialissimo Cesare Gravina ha celebrato, fino a pochi anni fa, i suoi trionfi di interprete napoletano di cose straniere, su le tombe dimenticate dei Casaccia, dei Savoja, dei Teperino! Largo ed omaggio alla modernità; ma ci si lasci almeno il conforto del rimpianto. Piccinni, Paisiello, Cimarosa, Petrella e Sarria avrebbero da invidiare oggi soltanto la fortuna finanziaria di Suppé, di Audran, di Franz Lear e di Sidney Jones!

Fatta la breve, ma necessaria disgressione, ritorniamo al tema.

Insieme con l'opera giocosa, fiorisce, ai primi anni del Settecento, la commedia dialettale: commedia sana, non buffoneria ciarlatanesca: verità di tipi, di ambienti e di costumi, non tessuto artifizioso di scempiaggini e di falsità. *Pulcinella* continua ad esilarare i napoletani, nella sua nuova casa, che ora è un sotterraneo di Piazza del Castello, detto appunto la *Cantina*. La maschera nera covre il volto di un comico di vaglia: Domenico Antonio di Fiore, il quale recita co' suoi comici alla *Cantina*, nei mesi d'inverno, e al *Giardiniello* fuori Porta Capuana, in quelli di estate. Più tardi - Pulcinella davvero glorioso - lo troviamo al *Nuovo* e al *Fiorentini*, ed è proprio lui che inaugura, impresario e attore, il primo teatro *San Carlino*, nel 1738. Recita, s' intende, la *commedia dell'arte*, fornitagli in trama dai così detti *soggettisti*, i quali dettavano la favola (*soggetto*) della commedia, e su quella gl'istrioni improvvisavano dialoghi e lazzi. Ma reciterà nei suoi ultimi anni di carriera le prime commedie cerloniane.

Eccelle, appunto nel primo quarto del secolo decimottavo, uno scrittore di commedie col *Pulcinella*: Carlo Sigismondo Capeci, autore di una dozzina di allegri componimenti, dei quali qualcuno, come *I due Pulcinella*, ampliato e riveduto, ancor si recita nei nostri teatri di basso ordine [1]).

[1]) Soltanto sei commediole del Capeci si salvarono

Tentare la commedia scritta in dialetto, riprodurre tipi e costumanze popolari, in tanto dilagare di ibridismo convenzionale e barocco, sarebbe stata, fuori dubbio, stoltezza. La vita era lontana dal palcoscenico, sul quale imperversava il più vieto e rivoltante manierismo. Pure, agli albori settecenteschi sfida l'impopolarità e si rassegna all'inevitabile oblío un autentico scrittor di teatro: Nicola Maresca, autore di due commedie in dialetto, che s'intitolano: *La Diana a lo Lavanaro* [1]) *e Milla* [2]): questa ultima, composizione felicissima, schietta e saporosa dipintura di persone e cose marinaresche. Nulla di straordinario, nell'*intreccio*: avventure ed equivoci spassosi di una donna che cerca il suo damo infedele, nascondendosi sotto abiti maschili. Ma quanto e come riuscita l'illustrazione dei tipi, tra i quali sono il vecchio *Cuòsemo*, un pescatore napoletano, avarissimo, e i due garzoni di costui, *Titto* e *Vastiano*, e il facchino *Parasacco*.

Seguono il Maresca Gennaro Caccavo, compositore di una commedia che ammonisce nel titolo e nella favola: *Chello ca è destinato ha*

---

dall'oblio. Esse son racchiuse in un volumetto trovato da Salvatore di Giacomo, e da costui donato a Benedetto Croce (Croce: *I teatri di Napoli*).

[1]) Stampata il 1706, a Napoli.

[2]) Stampata anche a Napoli, editore G. F. Paci, nel 1741.

da succedere [1]), e Alessandro Marriello, scrittore e comico di mestiere. Son, queste, avvisaglie audaci, destinate necessariamente al silenzio, in un'epoca ancòra attaccata per la pelle alle gonfie tradizioni dell' accademia secentesca, ostinatamente restìa a riconoscere diritto di cittadinanza all'arte che è vita, e tuttora adagiata nelle muffe della commedia improvvisata. Maresca e i suoi compagni furono i modesti pionieri di una nuova formà d' arte più semplice e razionale ed umana: annunciatori destinati a perire, dopo di aver preparato il terreno all'innovatore, che verrà nella " pienezza dei tempi „.

Essi, infatti, non fanno che sbarazzare un po' il campo ad un grande e schietto commediografo: il notar Pietro Trinchera. È costui creatore instancabile e inesauribile di tutta una biblioteca di cose teatrali; padrone dell' arte sua e, più, del suo mestiere, il teatro è il campo dov' egli impera da sovrano legittimo e riconosciuto: lo intende, lo lavora, lo bonifica in tutte le sue forme: in prosa e per musica: per *Pulcinella* e per la verità. Faceva rappresentare le sue commedie al *Teatro della Pace*. Son sue parecchie dozzine di opere giocose, offerte alle note dei musicisti del tempo; e anche sue, fra le moltissime, tre delle più

[1]) Edita a Roma, per i tipi del Buagna, nel 1711.

belle e pure commedie di costumi: *La gnoccolara*, *La monaca fàuza*, *Notà Pettolone* [1]).

Vale la pena di dedicare poche note illustrative a questi tre componimenti d'arte, oramai sepolti sotto la polvere degli archivî, e pur degni di resurrezione, non fosse per altro che per documentare l'anzianità di un teatro regionale che si crede nato appena oggi.

La *gnoccolara* è *Graziella*: essa ha la magica facoltà di attrarre a sé gli uomini, coi suoi vezzi di " bella nenna „ irresistibile. È maestra nell'arte di fare *gnuóccole*, cioè, appunto, vezzi: di qui l'agnome di *gnoccolara*. È maritata, e gelosissima di suo marito, il quale finisce per abbandonarla. Allora, tutta una compagnia di *spasimanti* attornia e cerca di abbindolare la donna, e fra questi il marito, in incognito. La *gnoccolara*, furba di innumerevoli cotte, resiste a tutti gli assalti, sfrutta i suoi innamorati; ma si serba onesta. Quando ognuno dei corteggiatori sogna di essere il prediletto, *Graziella* preferisce... il suo sposo in Cristo.

---

[1]) Di queste tre commedie del TRINCHERA sono stampate *La gnoccolara* (Ed. Muzio, Napoli, 1733) e *Notà Pettolone* (Napoli, 1738). È inedita *La monaca fauza*, della quale si conserva il manoscritto alla Società Napoletana di Storia Patria.

E non c'è altro. Bella e sana comedia, pur se afflitta dal *mezzuccio* del travestimento e dal tipo del solito pedante abatino settecentesco; ma, di contro a codesti trascurabili difetti, quanta grazia e quanta semplicità! E ciò ancor prima che sul teatro regionale d'Italia passasse il soffio rigeneratore dell'arte goldoniana.

Più garbata e meglio rispondente a verità di costumanze e di caratteri è l'altra commedia del Trinchera: *La monaca fauza*, satira saporosissima di una particolare consuetudine settecentesca: quella di avere in casa una monaca terziaria, detta appunto *monaca de casa*, artefice inesauribile di sortilegi e di intrighi. Visse nel Settecento, e divenne famosa, una di codeste mezzane in vesti monacali, di nome Isabella Mellone, la quale sperimentò a suo danno tutta la paterna severità del celebre monaco domenicano Padre Rocco, tipo mirabile di educator popolare. E a donna Isabella io penso e credo si sia voluto ispirare il Trinchera, nel riprodurre il personaggio della sua *monaca fàuza*. Vien da Lucca costei; càpita in una buona famiglia borghese; fa la mezzana d'amore alla moglie e alla figlia del suo padrone, che è un ottimo vecchio, credulo e bonaccione. Opera visioni, miracoli, e ogni altra specie di ribalderia religiosa. Fa licenziare un servo, il quale si è accorto dei suoi intrighi. E costui si ven-

dica, denunciando al padrone *zi' mònaca*, la quale è costretta, in fine, a pubblicamente confessare tutte le sue beghe.

Di queste due buone commedie, che notar Trinchera seppe trarre dal vivo, il Croce, nel libro di sopra citato, insieme con preziose notizie su la persona e su l'opera dell'autore, riporta due saporosissime scene: quella riproducente l'attrito fra *Graziella* e la moglie di uno dei suoi adoratori, e l'altra della confessione della *monaca fàuza*.

Dello stesso Trinchera, come ho già detto, è *Notà Pettolone*, commedia notevole per freschezza di dialogo e schiettezza di osservazione; ma non certo fornita di tutte le buone qualità delle sue sorelle, or menzionate.

Notar Trinchera segna davvero il primo risveglio della commedia napoletana: risveglio breve, non vano. Ha rari seguaci: e, fra costoro, degno di menzione, Gennaro Antonio Federico. La commedia improvvisata entra lentamente in agonia; il gusto si va ingentilendo; ne dà prova la traduzione in dialetto napoletano di una commedia molièriana: *La scola de li marite e de li mogliere*, rappresentata con lusinghiera fortuna. Il *Pulcinella* Domenico Antonio di Fiore continua a peregrinare con la sua compagnia dal teatro *San Carlino* a quello fuori Porta Capuana, dalla *Cantina* al *San Bartolomeo*, dal *Fiorentini* al *Nuovo*, ove

recita medriocrissime cose da lui improvvisate: lunghe farse con musica e " ballabili analoghi „. In questi anni spunta un'altra commedia napoletana: *Lo Vommero* [1]), ed è recitata da filodrammatici e da comici, in tempo di villeggiatura; poiché, appunto, l'opera è una satira felicissima di codesta consuetudine.

Quando, nel 1759, d'ordine regio, il *San Carlino* è abolito, il Di Fiore, primo Pulcinella sancarliniano, si riduce con la sua compagnia nel teatrino *Giardiniello*, per ritornare al natio loco, al nuovo *San Carlino*, che si ricostruisce nel 1770, impresario Tomeo, a recitarvi di preferenza la commedia cerloniana. Un anno prima, nel 1769, è abolito il lercio ridotto della *Cantina*.

Cerlone!

È tempo oramai di rendere un po' di giustizia a codesto geniale e prolifico facitor di commedie popolaresche, intorno al quale i contemporanei tentarono ostinatamente di fare il silenzio, e che i posteri, e anche qualche suo moderno collega, spesso foraggiando nella sua ricca biblioteca, han condannato al più ingrato oblio. Francesco Cerlone fu indiscutibilmente uno dei più profondi e arguti co-

[1]) La serba, in manoscritto, la Biblioteca del Museo San Martino, a Napoli.

noscitori dell' anima napoletana: intuito formidabile e coltura rudimentale, se per coltura debba intendersi quella fatica diretta non soltanto ad accrescere le cognizioni, ma anche, e forse più, ad affinare il gusto, a educare lo spirito dell'artista, a ingentilire, nell'opera d'arte, il disegno e il colore, ad acquistare il senso della buona ricerca e della sobrietà. Cerlone non conobbe questi beneficî, che derivano dall' esercizio del sapere e dalla sensibilità dell'osservazione fatta metodo: fu creatore d' innumeri cose, spesso ibride, spesso volgari, abbondanti sempre: sciorinò al bel sole di Napoli e confuse in troppi impasti gli esuberanti colori della sua tavolozza: fu un miliardario inconsiderato, tutto dedito a gettare i suoi tesori dalla finestra. E fu in vita un misero " ricamatore „, poeta a tempo perso, ripudiato dai frigidi " intellettuali „ delle accademie e delle conventicole, e amato dalla folla che prendeva d' assalto i teatrini in cui si rappresentavano i suoi troppi componimenti, infarciti di verità e di manierismo, di poesia e di volgarità, di regionalismo e di esotismo. I racconti fantastici delle *Mille e una notte* e il contenuto di pessimi romanzi parevano ed erano le fonti inesauribili, dalle quali codesto stregone, non mago, del teatro napoletano traeva il succo vitale delle sue ispirazioni. L' elemento fantastico si confondeva

maledettamente con la più simpatica e saporosa realtà; *Aladino* offriva il braccio e scambiava lazzi con l'*Abate Taccarella;* la florida e gustosa servetta napoletana veniva in gara di grazie e di motti arguti con le più sbrigliate maghe dell'epopea cavalleresca; *Pulcinella* spifferava le sue frottole alla Corte del Gran Sultano e fra gli adoratori della " mezza luna „; Costantinopoli e Napoli divenivano, sovente, due contrade di uno stesso ibrido paese. Francesco Cerlone non é certo Goldoni, cui pur si compiacque di raffrontarlo qualche allegro cronista; non é neppure l'abate Chiari, e nemmeno Gaspare Gozzi; ma da questo a voler gettare nel più oscuro sepolcro tutta l'opera sua corre l'oceano: un oceano d'ingiustizia e di leggerezza. Certo, nessuna della settanta composizioni sceniche di lui potrebbe esser tollerata e accettata, oggi, da persone di buon gusto; ma è più certo ancòra che il teatro cerloniano meriti ricordo, e anche onore, per freschi e geniali frammenti, - pitture felicissime di luoghi e costumanze, - e per la creazione di tipi indimenticabili nella storia della scena napoletana, quali il verbosissimo *Abate Taccarella* - " *chiacchiarone, teròcciola, terziola, zerri - zerre, battaria* „ - e il tipo di *Don Fastidio de Fastidiis,* - asino addottorato, burbero, fastidioso, vanesio, - personaggio che ebbe il suo interprete sommo nel comico Francesco Massaro, morto su la

scena, nelle vesti del personaggio da lui immortalato.

Tutta una serie di tipi diede in pascolo all'ilarità del suo pubblico Francesco Cerlone. Ecco l'abate *Folgori*, l'abate *Tempesta*, l'abate *Menzogna*, l'abate *Ciarletta*, e una folla di abatini, il cognome dei quali è sempre la definizione in sintesi di qualche caratteristica del personaggio. Ed ecco *don Saverio Pacca*, *don Pompilio Pecegreca*, *don Marcantonio Scaienza*, *don Cristofaro Cipolla*, e le belle popolane *Ntretella*, *Parmetella*, *Mariulella*, *Lauretta*, *Saporita*. Quanta ricchezza sperperata nel comporre pesanti e pur appetitosi pasticci! Pigliamo da essi la parte saporosa, e gettiamo pure il resto ai cani; ma rivendichiamo la buona fama di un poeta drammatico che produsse troppo, e troppo in fretta, e che, anche nell'abbondanza e nell'abborracciatura, diede non dubbî segni della sua genialità e della conoscenza intima della sua gente.

Francesco Cerlone fornì ai suoi editori ben quattordici volumi, contenenti circa settanta commedie; le enumera tutte il Di Giacomo, nella sua *Cronaca del Teatro San Carlino;* e la ripetizione sarebbe qui fuor di luogo, e ingombrante [1]). Fu anche poeta di Paisiello e di

[1]) Nella Biblioteca del Museo di San Martino si con-

Cimarosa; e sacrificò alla musa con cesti e cestoni di quinari, settenari e martelliani. Suoi palcoscenici preferiti furono, abitualmente, la *Cantina* e il *San Carlino*; suoi grandi interpreti del carattere pulcinellesco, Domenico Antonio di Fiore, Francesco Barese, Bartolomeo Cavallucci e, infine, l'insuperato *Giancola*.

In pieno diluvio cerloniano passa, prima nell'indifferenza, poi nel gran consenso del pubblico, una commedia napoletana autentica. Par quasi inverosimile essa sia apparsa in tempi così arruffati per la letteratura e per l'arte. S'intitola: *Annella, tavernara de Portacapuana*. Ne è autore l'agnominato *Giovanne d'Arno*, al secolo Gennaro d'Avino [1]).

Annella è opera, soprattutto, di semplicità. Si direbbe esercitazione infantile di commediografo novellino. Spigliato e colorito il dialogo, tenue la favola, tenuissimi gli episodi, e un insolito, impressionante, certo involontario disdegno di tutti quei *mezzucci* e di tutte quelle risorse di che neppure oggi san fare a meno i maggiori commediografi dialettali del mio paese.

---

serva la più antica edizione delle commedie di Cerlone: quella del 1772.

[1]) Fu stampata a Napoli, nel 1867, per i tipi di G. F. Pace.

Il giovine *Meniello*, figliuolo di *Cuósemo*, un vecchio avaro e brontolone, è innamorato " corrisposto „ di *Annella*, la quale è a sua volta desiderata invano da un altro " spasimante „. Costui, per avvicinare con maggior comodo e facilità la donna che egli adora e che lo respinge, si fa credere garzone di osteria e, sotto le mentite spoglie di guattero e sotto il mentito nome di *Caposecca*, s'impiega al servizio della ostessa *Porzia*, madre di *Annella*. Ma *Porzia* sente nelle sue vecchie membra un inguaribile pizzicor d'amore per *Meniello*, che ella ignora sia fidanzato di sua figlia, e che è conteso da *Rita*, figliuola del salumaio *Ambruoso* e promessa sposa di *Masto Cianne*, un rivendugliolo di panni vecchi, dalla giovine ripudiato cordialmente. L'astuto *Caposecca* cerca di sfruttare a suo pro il triplice intrigo amoroso di *Meniello*: e denuncia alla vecchia *Porzia* l'amor di costui per *Rita*, provocando così un casaldiavolo tra la madre di *Annella* e la figliuola di *Ambruoso*. Tutta una serie di equivoci arguti, di scoppiettanti scene plebee deriva da un così fragile *intreccio*; la favola ad altro non serve che ad offrire un mirabile saggio di dialogo e a lumeggiare una bella accolta di caratteri tratti dal vivo: il tipo dell'avarissimo *Cuósemo*, di schietta antitesi con quello del salumaio *Ambruoso*, sazio, prodigo, *curazzone;* il tipo di *Porzia*, autentica incar-

nazione della napoletanità romorosa attaccabrighe e manesca, quello di *Masto Cianne*, un bambinone timorato di Dio, un topo casalingo, vittima dei frizzi e delle contumelie della donna amata. Fan corona a così paesana compagnia il sentimentale *Meniello*, il furbo *Caposecca*, l'ignorante e verboso leguleio *Notà Marcone*, e *Annella*, fior di candore e di gentilezza, e *Rita*, tutta fuoco e astuzie e monellerie. La trama si risolve con buona pace di tutti e con un'allegra applicazione di giustizia distributiva: *Annella* si marita con *Meniello*, *Rita* con *Caposecca*, *Porzia* con *Masto Cianne*.

A dispetto del suo infantilismo inventivo e della sua pochezza sostanziale, o forse appunto per questo, *Annella* rimane opera d'arte viva, schietta, fresca di perenne gioventù. Come bene osserva il Di Giacomo, il quale, nella sua *Cronaca del Teatro San Carlino*, si occupa largamente e riproduce tutto il primo atto della commedia del D'Avino, essa potrebbe stare ancor oggi, degnamente, se con opportuni ritocchi, nel " repertorio „ del teatro d'arte napoletano [1]).

[1]) Il Di Giacomo ha curato anche un' edizione dell'*Annella*, con opportune note dichiarative. (Napoli, 1891).

Un così fatto componimento, apparso, come abbiamo detto, in pieno dominio cerloniano, non poteva conquistare sùbito e largo il consenso degli spettatori. *Annella* fu, infatti, rappresentata, con risultato quasi negativo, al *Teatro dei Fiorentini*, nell'anno 1759; ricadde, poi, nell'oblio, per risorgere a gloriosa fortuna, nell'anno 1809, sul palcoscenico del teatrino *La Fenice*, un sotterraneo ancòra visibile nella parte superiore di Piazza del Castello.

Morta quella dell'arte, ora la commedia pulcinellesca scritta dilaga, e lascia in ombra, insieme con quella del D'Avino, altre schiette commedie paesane; degne di nota: *Lo bazzareota* [1]) di Domenico Macchia e *I malocchi* [2]) di G. P. Cirillo: una satira gustosissima, quest'ultima, la quale ha per tema il pregiudizio della *jettatura*, ed è pregevole per la dipintura dei tipi di don Paolo Verdicchio, implacabile *jettatore*, e di don Tiburzio, " seccatore cerimonioso „ e apologista sperticato del " buon gusto dei forestieri „. Giova notare che il Cirillo trasse questa sua commedia da un vero e proprio motivo di attualità; poiché nel Settecento il pregiudizio del malocchio era in

---

[1]) Stampata a Napoli, nel 1764 (Biblioteca del Museo di San Martino).

[2]) Stampata a Venezia, nel 1792.

voga a Napoli, più di quanto non sia oggi. Tra coloro che si stimavano vittime preferite del tristissimo malanno andò famoso, in quel tempo, il dottore don Nicola Valletta, autore di una *Cicalata* contro la *jettatura*. Costui si credeva a tal segno perseguitato dal malocchio, che offrì alla commiserazione del pubblico dei lettori, sul frontespizio della *Cicalata*, un suo ritratto, con gli occhi sbarrati, con la faccia di agonizzante e con sotto l'epigrafe:

" Non è Seneca svenato,
Non è Lazzaro risorto:
È Valletta, in questo stato:
Mezzo vivo e mezzo morto! „.

Il Croce ricorda altre commedie e trame del Cirillo e di Pasquale Starace, " scritte - come avverte l'editore - secondo il buon gusto moderno „

Ma il " buon gusto moderno „ non ha, non può avere ancòra fortuna. Cerlone è troppo ingombrante, e *Pulcinella* è troppo amato dal suo popolo.

Dopo Domenico Antonio di Fiore e un comico Francesco Barese, prese maschera a *San Carlino* l'indimenticabile *Giancola*, il quale dette al buffone acerrano lo scettro di re dei buffoni: quello scettro che per più di un secolo con-

ferì al suo possessore l'imperio su tutte le altre *maschere* indigene, fino a quando gli ultimi grandi interpreti del lepidissimo personaggio - Giuseppe de Martino, Davide Petito e Raffaele Scelzo - non vennero " cacciati di nido „ da Eduardo Scarpetta.

Giancola - siciliano di origine, Vincenzo Cammarano di nome - fu padre prolifico di una schietta figliuolanza di artisti. Era, infatti, figlio suo quel Filippo Cammarano che, più tardi, eccelse tra i commediografi del suo tempo; ed erano suoi figliuoli i pittori Giuseppe e Antonio, e il tenore Michele. Tra i discendenti del gran Pulcinella è anche il poeta Salvatore Cammarano, autore di non pochi melodrammi, mandati all'immortalità dalle note di Bellini, di Donizetti, di Verdi. Capitò quel siciliano a Napoli, nel 1764, e recitò, in principio, alla *Cantina*, senza maschera. Divenne più tardi *Pulcinella*, e in lui e per lui il tipo assurse alla celebrità, fino a contendere il primato, tra le *maschere* italiane, al famosissimo *Arlecchino* Sacchi.

Giancola fu il *Pulcinella* cerloniano per eccellenza; e la sua fama si consolidò e crebbe gigante su le tavole del nuovo *San Carlino*, eretto, in Piazza del Castello, dai coniugi Tommaso Tomeo ed Elisabetta d'Orso, nel 1770. Buona parte della fortuna toccata alle commedie del Cerlone e a quelle di Filippo Cam-

marano si può dire dovuta al magistero di codesto interprete eccezionale. *Giancola* riuscì a far dell' angusto corridoio del *San Carlino* uno dei più eleganti e affollati ritrovi della città. Il teatrino di Tommaso Tomeo, imperando *Giancola*, accoglieva nei suoi rozzi palchetti il meglio dell' aristocrazia napoletana; e lo stesso *Re Nasone* era tra i più soddisfatti frequentatori dell' umile ambiente e tra i più allegramente bersagliati dai lazzi di *Pulcinella*, il quale non si proibiva di chiedere al monarca, dal palcoscenico, favori e donativi, la richiesta infrascando di lepidezze irresistibili. Spesso, la recitazione della commedia era interrotta da qualche dialogo estemporaneo tra *Giancola* e il volgarissimo figliuolo di Carlo terzo; grazie alla familiarità di *Pulcinella*, il tiranno viveva, nel suo palchetto a *San Carlino*, un quarto d'ora di simpatica popolarità.

Fu anche, in quel tempo, tra gli spettatori del *San Carlino*, Volfango Goethe, venuto a Napoli nella Quaresima del 1787. Cammarano seppe, dunque, attrarre nella folla dei suoi ammiratori anche l' immortale animatore di Faust, come già un predecessore di lui aveva attratto, a Roma, nel 1759, tutte le simpatie di Carlo Goldoni? I cronisti non sono concordi nel porre tra gli spettatori sancarliniani il poetissimo tedesco; vogliono alcuni che il

Goethe non sia mai stato al *San Carlino*, ma abbia fatto la conoscenza di *Pulcinella* su la pubblica piazza del Molo, ove un cerretano in maschera e camicione faceva piroette e lazzi su di un improvvisato palcoscenico di legno. Comunque sia, certo è che il Goethe scrive di *Pulcinella* come di personaggio visto e compreso; egli osserva che " uno dei principali tratti di questo personaggio consisteva nel far mostra, talora, di dimenticar sulla scena interamente la sua parte „; lo chiama " giornale vivente „ di Napoli, e dice che " tutto ciò che accade di notevole nella città si può risentirlo da lui la sera; ma le sue allusioni locali e il basso dialetto che adopera lo fanno ininteligibile allo straniero „ [1]).

La compagnia delle *maschere* che circondano *Pulcinella* è sempre quella che tenne al fonte battesimale il candido acerrano. *Coviello*, *Pascariello*, il *guappo*, *don Anselmo Tartaglia* e simili buffoni vivono vita secolare, per la virtù di tutta una discendenza di interpreti. Ma la spassosa falange si arricchisce di nuovi militi: tra questi, di recente coscrizione in quel tempo, il *buffo biscegliese*, che ebbe il suo primo interprete in un comico Banci e l'ultimo in un tal Parisi. Rappresentava codesto personaggio un

[1]) P. Eckermann: *Gespräche mit Goethe* - Leipzig, 1885.

cittadino di Bisceglie, capitato a Napoli, con le sue valige e con le sue abitudini di ricco e grottesco provinciale, di ringentilito rampollo di contadini. Si può definire costui lo spirituale *pater familias* di tutta quella turba di buffoni ibridi, impastati di napoletanità e di provincialismo, la quale invaderà, un secolo dopo, la scena paesana, con le smorfie di *Chiachieppe Pallammocca*, di *Turzillo Scarnecchia*, di *Picchio Pellecchia*, e culminerà nel tipo di *don Felice Sciosciammocca*, apportatore di gloria e di ricchezza al suo unico e grande interprete, Eduardo Scarpetta, ma di danno incalcolabile all' opera di purificazione della scena napoletana.

Quasi non bastasse il turbine cerloniano a disperdere il buon seme gettato timidamente nel campo teatrale indigeno da Gennaro d' Avino e dai pochi antecessori e contemporanei di lui, ecco, nel 1786, un'altra non meno perniciosa inondazione di manierismo spettacoloso e brutale: i così detti *drammi lacrimosi*, importati di Spagna da un Giovanni da Gamerra, e rappresentati, con risultato trionfale, dinanzi al miglior pubblico napoletano e al cospetto dello stesso re. S' iniziava, così, quell'altro movimento deleterio per le sorti della scena napoletana, il quale, per oltre un secolo, ha alimentato i bassi istinti della nostra plebe, con la rappresenta-

zione di fattacci tratti dalla cronaca nera o da romanzi di appendice: sceneggiatura sanguigna, violenta, irragionevole della superstizione, dell'ignoranza, della prepotenza e della delinquenza, invano conchiusa dal trionfo della moralità e della giustizia, e dall'intervento riparatore del " dito di Dio „. Raccolse questa forma di artifizio rappresentativo, così pregiudizievole all'educazione e al buon gusto del popolo, ma così piena di seduzioni e di attrattive per la nostra spagnolesca anima plebea, costanza di applausi e di quattrini; e furon dalla folla venerati come eroi e capi-popolo gli artefici e gl'interpreti delle più nere scelleratezze teatrali. Ricordo, tra gli autori, il famoso Marchionni, *tiranno* nella compagnia di Adamo Alberti, al *Fiorentini*, e Raffaele Altavilla, Enrico Campanelli, Luigi de Lise, Ambrogio Bottini, e il povero Eduardo Minichini, più che inventore, rifacitore di centinaia di drammoni franco-partenopei. E noto, tra gl'interpreti, tutta un'accolta di attori, sui quali come aquila vola, dopo il famosissimo Tommaso Zampa, il nostro don Federico Stella, decrepito ma assiduo distributore di giustizia... scenica, adorato dalla plebe napoletana, che lo ha per simbolo di ogni trionfante virtù e che popola dei suoi cenci e fa risonare dei suoi ruggiti di entusiasmo il teatro ove quell'attore esercita tutte le sere le sue funzioni di giustiziere: il

teatro *San Ferdinando*, esistente nel cuore del popolare rione di Vicaria, ed eretto nel 1790.

Posso bene affermare che da due forze retrive, opposte e concorrenti, è stato da trenta anni in qua fatto argine al sorgere in Napoli di uno schietto teatro dialettale: Eduardo Scarpetta e Federico Stella: l'infranciosatura buffonesca e l'infranciosatura brutale: questa enormemente più nociva di quella alle ragioni dell'arte e dell'educazione artistica, poiché di più facile dominio e di più violenta impressione su la malleabile anima popolana. E debbo-ahimé!- convenire che il malanno non ha risparmiato poeti egregi, i quali han pure portato il contributo dell'opera loro alla purificazione della scena napoletana: il fatto di cronaca nera, monco o privo di bellezza tragica, pur se ingentilito nel dialogo e nella sceneggiatura, ha sedotto e seduce tuttavia parecchi dei nostri artisti migliori.

Ma ritorniamo a *Giancola*. Egli fu in eminenza il *Pulcinella* storico e cortegiano. Lo troviamo ancòra a *San Carlino*, vecchio di ottanta anni, nel periodo dell'epopea repubblicana del 1799. *Re Nasone* contava tra i comici del teatrino di Piazza del Castello i suoi sudditi più intransigenti e devoti. Beneficati dal sovrano, servi nell'anima, bramosi soltanto di libertà di stomaco, gl' istrioni del *San Carlino*

mal tollerarono il breve e glorioso Governo della Repubblica Partenopea. In quei sei mesi di libertà e di elevazione morale, *San Carlino* diviene il covo della paura; esso è, prima, chiuso; poi, a misura che gli animi si vanno adattando al nuovo regime, mette su cartello con " commedie tutte da ridere, con Pulcinella „. Ma, come argutamente osserva il Di Giacomo, " il riso non risuona nel teatro deserto o, se mai, è provocato dalla paura onde i comici sono invasi „ [1]). Come quelli del *San Carlino*, tutti gli altri attori dei teatri napoletani si camuffano - *bon gré, mal gré* - da repubblicani, pronti a smettere il berretto frigio al primo annunzio terrificante: le bande del cardinal Fabrizio Ruffo sono al Ponte della Maddalena. Le orde della *Santa Fede* irrompono, devastano, saccheggiano, massacrano. Cittadini nobilissimi ascendono spartanamente il patibolo; capestro e mannaia funzionano lugubremente. Quella stessa folla, che poco innanzi aveva cantato l' *Inno patriottico* di Cimarosa, raccolta a festa intorno all'*Albero della Libertà*, in Piazza del Castello, e che aveva acclamato Mario Pagano apostolo e legislatore, ora s' imbestia e s' incanaglia a tal segno da far suo cibo il cuore di un repubblicano giusti-

[1]) Di Giacomo: *Cronaca del Teatro San Carlino.* - Napoli, 1891.

ziato, e vomita canzoni oscene, mentre Eleonora Pimentel ascende il patibolo e porge il bel collo al nodo scorsoio....

" La signora donna Lionora,
ca cantava ncopp' 'o triato,
mo abballa mmiez' 'o Mercato.... "

In tanto orrore, *Giancola* offre ai suoi ammiratori - tra i quali il tiranno reduce - le ultime lepidezze del suo spirito senile. Casa di " sudditi fedelissimi „, *San Carlino* è la beffa bestiale che commenta il martirologio più angelico della storia nostra.

IV.

APOTEOSI E MORTE DI PULCINELLA

" Giovannone „ - Lablache a " San Carlino „ - La riforma goldoniana - " Don Filippetto „ - Il teatro di " donna Peppa „ - Don Salvatore Petito - Il " buffo chiatto „ Orazio Schiano - " Metastasio a lo Mandracchio „ - Il " buffo Pasquino „ e il primo saggio di " teatro minimo „ - Un re spodestato - Il gran Pulcinella: Totonno Petito - La grande ora del " San Carlino „ - Il " chitarrista „ Altavilla, il conte Marulli, l'impiegato Guarino e i commediografi minori - Parodia e commedia di attualità - Il duca di Castelmezzano e le " riviste „ - " I drammi spettacolosi „ - Nuovi teatri a Piazza del Castello - Muore Antonio Petito - " San Carlino „ agonizza - L' ultimo Pulcinella: Peppino de Martino.

Giancola muore, decrepito, nel 1809. Il secolo davvero glorioso e turbolento del *San Carlino* e del teatro napoletano segue, nella sua prima metà, le orme settecentesche. *Pulcinella* s'ingloria delle sue glorie più fastose: la lampada della bella comicità paesana manda, prima di spegnersi, i più vivaci bagliori. A Cammarano immortale seguono, sotto maschera e camicione, tre o quattro trascurabili istrioni; poi, un Giovanni Stile, agnominato *Giovannone*, in origine " portaceste „ e " vestiarista „, il quale prende fama e moneta su le tavole del teatrino di Piazza del Castello. Impresario e capo-comico, costui, dopo di avere per poco mutato la casa di *Pulcinella* in arena di spettacoli musicali e di drammi lacrimosi, rimette su il " repertorio „ di Francesco Cerlone e di Filippo Cammarano, e lo alterna con ibride commedie, condite di musica e di " ballabili

analoghi „. Riceve *San Carlino* in quelli anni l'insolito onore di dare il battesimo a una gloria autentica del teatro lirico: nel 1814 esordisce su quelle scene il famoso Lablache. Periodo, questo, quanto apportator di ricchezza allo Stile, altrettanto esiziale a quel teatro del quale il D'Avino e pochi altri avevano audacemente accennato il programma e la via.

Sognare e mettere in atto una qualsiasi riforma, a quei tempi, quando anche l'*Annella*, a dispetto della sua bella freschezza, era ripudiata come cosa stantia, sarebbe parsa al buon pubblico dei nostri nonni una follia degna delle verghe. Già peregrinava da tempo per le terre d'Italia il genio di Carlo Goldoni; ma quell'émpito di nuova vita si era tenacemente abbattuto alle barriere napoletane. Qui, la gente dell'alto e del basso ancòra e solo si nutriva di buffonerie scurrili e di volgarità truculente: l'ibridismo cerloniano e i drammoni sanguinarî erano nella pienezza del loro trionfo. Lo stesso oblio decretato all'*Annella* e ai pochissimi altri esemplari di sane commedie plebee significa, appunto, che non basta l'opera rivoluzionaria di un riformatore a mutare, in arte, leggi e costumi; al divenire di quell'opera è sempre indispensabile il consenso collettivo, privo del quale ogni tentativo di rinnovamento è vano. La riforma goldoniana trovò a Venezia, ancóra fremente dell'antica

anima repubblicana, l'ambiente propizio alla sua fioritura e l'anima popolana disposta ad intenderla e a farne buon cibo; essa non poteva non attecchire e prosperare e diffondersi, poiché il riformatore veniva a seminare nella stagione opportuna. Ma qui, a Napoli, il popolo trascinava ancòra il giogo da un tiranno all'altro; erano secoli di abbiezione, di abbrutimento, di viltà: miseria di spirito e felicità di stomaco; l'insurrezione di Masaniello e l'epopea del 1799 non avevano espresso una volontà collettiva di redenzione, e avevano invece offerto la prova di quanto al divenire umano sia sempre stata micidiale la bestialità plebea. Gli episodî della *Santa Fede* son pagine di storia orrende.

Una gente così fatta, ricca di fantasia e di sentimento, ma priva di educazione e di alfabeto, non poteva esser sensibile che alle impressioni violente: di riso o di pianto: *Pulcinella* o *Rinaldo di Montalbano* o *Gano di Maganza:* la caricatura buffonesca o tragica: quella del servo sciocco o dell'eroe sovrumano o del malfattore inverosimile. Dalle triviali amenità di *Coviello* ai verbosi piagnisdei erotici di *Paolo e Virginia*; dalla spropositata loquela dell'*Abate Taccarella* alle orrorose efferatezze del brigante *Titta Grieco;* dalla frigida asinità di *Don Fastidio de Fastidiis* alle fantasmagorie abbacinanti di *Mille e una notte*: caricatura

sempre, e parentesi, rarissime e ripudiate, per la verità nudrita di poesia e rivestita di bella semplicità. Cerlone, a teatro, fu simbolo del suo tempo: dominò i gusti del pubblico e fu a sua volta da quei gusti dominato e sfiacchito: artefice e vittima di un inconsapevole pervertimento spirituale.

Non animo meglio temprato e volontà più obbediente alla necessità di un rinnovamento ebbe l'attore e commediografo figliuol di *Giancola,* Filippo Cammarano, imitatore e continuatore del Cerlone. Dagli ultimi anni del Settecento ai primi tre lustri dell' Ottocento, *don Filippetto* - era questo il vezzeggiativo affibiatogli nel piccolo mondo dei comici - rimpinzò il " repertorio „ di suo padre e quello degl' immediati successori di lui di commedie e drammoni fantastici, cui l' oblio è poca pena. Inscenò, con fecondità esasperante, eventi mitologici, favole orientali, racconti di orchi e di fate, e avventure brigantesche, sempre mescolando gl' ingredienti fantastici o truci, rubati alle *Mille e una notte* o a romanzi da trivio, con quelli raccolti dalla viva osservazione, nei vicoli e nei fondaci napoletani. Cuciniere accorto, padrone del suo mestiere, egli ammanniva con tale ricetta i suoi grassi pasticci, e li serviva al pubblico, che se ne cibava avida-

mente. Protagonista preferito, sempre, *Pulcinella.*

Così, fino al 1816. In questo anno, *don Filippetto*, fantasia mediocre e cultura superficiale, inizia inconsapevolmente un tentativo di epurazione: rifà Goldoni in veste napoletana, e tenta di muovere i passi su le orme di Gennaro d' Avino. Ecco *Le baruffe chiozzotte*, *Il cambio dei bauli* e *Il ventaglio* divenire, rispettivamente, *L'appicceco de li ffunnachere de lo Muolo Piccolo*, *Li quatto de maggio* e *L'acqua zurfegna:* i pescatori e le marinarelle di Chioggia, i popolani e i piccoli borghesi della Laguna nulla perdono della loro grazia e della loro festevolezza nel trasportare le loro vicende alla marina e nei chiassuoli di Napoli. In continuazione dell' *Annella*, ecco *Le gelosie de Porzia e Masto Cianne:* una commedia di schietto sapor paesano, pur se figliuola degenere di quella del D' Avino. Ed ecco, in fine, nel cospicuo elenco di cose originali: *La festa de l'Archetiello*, *No sguizzero mbriaco dint'a lo vascio de la sie' Stella*, *Pulcinella molinaro*, *Il medico e la morte*, *Le novantanove disgrazie di Pulcinella*, *Li cantastorie de lo Muolo*, *Pascalotto*, *Lo bello Gasparre* (*e basta così!*), *Li mellunare a Chiazza Francese*, *Li siggettare de la Pignasecca*, ed altre riproduzioni, in parte felici, di ambienti e di costumi: opere, come quelle del Cerlone, encomiabili per bontà di

frammenti, non certo per consistenza organica di cose d' arte [1]). Il mestierante cercava nuovi sbocchi al commercio dei suoi prodotti e nuovi " profitti „ alla speculazione del suo impresario; ma non sognava, non poteva sognare un qualsiasi mutamento radicale nel campo della verità e della poesia. Fornito di genialità istintiva, Filippo Cammarano poté, con simpatica inconsapevolezza, intrufolare nelle sue improvvisazioni sceniche tipi e brani di vita; ma le sue commedie, giudicate nel loro insieme, erano pur sempre concepite e svolte su le antiche convenzionali ricette. A *San Carlino* il pubblico chiedeva caricature, non verità: maschere, non anime; e *don Filippetto* era fatto apposta per il suo pubblico. Guardatelo in atto codesto rinnovatore: dopo le " riduzioni „ goldoniane e le " commedie di costumi „, egli devia maledettamente, e fa omaggio alla *parodia,* cioè alla più volgare e perniciosa forma di componimento scenico: il riformatore commenta di sberleffi l' " attualità „, come nelle comedie *Ll' appassionate pe lo Ventaglio*, *Ll' appassionate pe la Malibran,* e in altre sconclusionate farsacce.

---

[1]) Le numerose commedie del Cammarano sono in parte edite, e si conservano nella Biblioteca del Museo di San Martino e alla Lucchesi - Palli, di Napoli. Ma non poche son quelle disperse, o conservate in ma-

Filippo Cammarano non aveva né l'anima, né l'educazione, né la preparazione del missionario: era soltanto e appena un commediante e un commediografo padrone del suo mestiere. Chi lo proclama riformatore mancato o sconfitto, denuncia irreparabilmente la propria ignoranza, o vuol denigrare la memoria e l'opera dell'onesto figliuol di *Giancola*.

D'altronde, *San Carlino* era un po' come la Cina dei teatri napoletani: attaccato per la pelle e per l'anima alla sua allegra tradizione. A Giovanni Stile, ritiratosi, arricchito, in una sua casetta a Portici, segue, nell'impresa, Silvio Maria Luzj, capo di una famiglia che terrà il teatrino dei Tomeo fino all'epoca della sua agonia, e nella genealogia pulcinellesca, dopo la breve apparizione di un comico De Cenzo, il famoso don Salvatore Petito, padre di una numerosa famiglia di comici, dalla quale emerse il maggior *Pulcinella* sancarliniano: Antonio Petito.

Don Salvatore tenne maschera a *San Carlino*, quasi ininterrottamente, dal 1823 al 1852. Prima di darsi all'arte del comico, egli era stato ballerino al *San Carlo*, di dove scappò, insieme con una *corifea*, che fu poi sua moglie. Si chiamava Giuseppa Errico, costei;

---

noscritto, presso le dette Biblioteche o nel " repertorio „ di qualche erede dei vecchi comici sancarliniani.

ma ella è passata tra le celebrità del sobborgo napoletano sotto il familiar nome di *donna Peppa*. In via Marina, quasi alle porte della Piazza del Carmine, esisteva, negli anni andati che qui rievochiamo, un *Teatro di rappresentazioni*, meglio conosciuto dai popolani che lo frequentavano col nome di *Teatro di donna Peppa*. Diresse la Errico per molti anni, fino alla sua morte, avvenuta nel 1867, quel teatrino, su le cui tavole mossero i primi passi quelli degli otto figliuoli di don Salvatore, i quali lègarono degnamente il loro nome alla storia del teatro napoletano: Antonio, Davide e Pasquale Petito, quest' ultimo morto pochi anni fa, dopo di aver trascinato la sua stanca vecchiezza e i suoi onorati cenci per i teatrucoli di Sicilia.

Vive tuttora, laggiù, - erede superstite dell'antica famiglia dei " baracconi „ partenopei, - il *Teatro Stella Cerere*, sacro alla così detta *opera dei pupi*, cioè a spettacoli di marionette: vi si celebrano ancòra, quotidianamente, dal tramonto alla mezza notte, le geste eroiche dei *Reali di Francia*, di *Guerin Meschino* e dei paladini carolingi; e sotto la luce bianca delle lampade elettriche, messe al posto degli antichi lumi ad olio fumosi, si addensa, va in delirio o si esaspera tutta la marmaglia dei bassi fondi di Mercato, di Pendino, di Porto.

Son gli ultimi rappresentanti dell'ignoranza plebea e dell'antica anima barbarica di Napoli, i quali si raccolgono laggiù, su le scranne e nei palchetti del teatro *Stella Cerere*, o, più in là, nell'àmbito del teatrino *Petrella*, a Porto, o, più in là ancòra, su lo spiazzale del Molo e lungo il litorale arenoso della *Marinella,* intorno all'ultimo cantor di Rinaldo, erede analfabeta e lercio del famosissimo *Zi' Tore*, rapsòdo immortale nella memoria e nel cuore della plebe napoletana. Ultimi cenci della Napoli che se ne va; ma, indubitabilmente, persone e consuetudini di poesia.

Releghiamo nel più recondito cantuccio del nostro cuore queste memorie nostalgiche, che potrebbero invogliarmi a offrire al pubblico dei lettori tutta una serie di " quadretti di genere „. Questa vuol essere cronaca e critica: ogni intrusione fantastica offenderebbe e l'una e l'altra.

Prima di entrare a *San Carlino*, dunque, don Salvatore Petito aveva recitato, insieme con *donna Peppa*, drammi e commedie, in una baracca al *Largo nelle Pigne*. Ne era uscito, nel 1823, per indossare il camicione pulcinellesco, sul palcoscenico del teatrino di Piazza del Castello. Qui lo condusse il comico Orazio Schiano.

Larga fu la schiera dei commediografi fioriti sotto il dominio di don Salvatore: maggiore fra tutti, e successore immediato di Filippo Cammarano, appunto, lo Schiano, *buffo chiatto* della compagnia del *San Carlino*.

Orazio Schiano continuò, peggiorandola nel contenuto, un po' migliorandola nella forma, l'opera del Cammarano. Tentò anche di rifare Cerlone, ma non possedeva la genialità del prolifico " ricamatore „. A teatro, fu più un romanzatore che un commediografo. Possedeva in meno del Cammarano la facoltà inventiva e la virtù del " colore locale „; superava il suo predecessore e contemporaneo per una più solida perizia di costruttore e una più corretta - non più viva - padronanza della forma. Per quest'ultimo merito, non pochi atti e scene del " repertorio „ di lui potrebbero ancòra oggi essere decorosamente dissepolti. Mancava allo Schiano, come al Cammarano e allo stesso Cerlone, la coscienza di un teatro purificato delle scorie caricaturistiche o sensazionali: difettava, insomma, in costoro il senso della misura, che è poi quello del buon gusto. Non avevano programma: scrivevano per far ridere o piangere il loro pubblico, e obbedivano ciecamente alle predilezioni inferiori della platea. Schiano, più dei suoi predecessori, seppe acconciarsi al mestiere. Chiese ispirazione più agli altri che a sé: saccheggiò romanzi e

drammi stranieri, e appiccicò in coda alle sue composizioni un insopportabile predicozzo morale. Fu, sul teatro, anche quando affidava a *Pulcinella* la recitazione del *finale*, un uggioso parroco di villaggio. Mescolò, in mastodontici intrugli, il pianto e il riso, la realtà e la fantasticheria, la verità aggraziata e la esagerazione grottesca. Passò dalle gustose commedie paesane *(La chiusarana de li ciéfare, Li quatto de lo Muolo, La taverna de Monzù Arena)*, alla commedia semi-fantastica *(Farfariello, La fattucchiara de lo Cavone, No tesoro mmiez'a li muorte)*, e poi alla farsa indiavolata e irragionevole *(Lo muorto che parla, I castelli in aria, Quatto cane attuorno a n'uosso)*, e, in fine, al drammaccio costruito sul tipo di quell' idropico *Ammuolafuórfece de Porta Nolana,* che ancor oggi don Federico Stella offre in pascolo alla commozione del suo pubblico.

Ottenuto l' *effetto*, o meglio l' *effettaccio*, don Orazio non si curava di altro; forse, non si accorgeva neppure delle buone cose che metteva, e in gran copia, nelle sue commedie, alcune delle quali meriterebbero davvero la cura della revisione e l'onor della moderna ribalta. [1])

[1]) Come quelle del Cammarano, anche le commedie dello Schiano, stampate o manoscritte, sono, in parte, alla *San Martino* e alla *Lucchesi-Palli* di Napoli, o tra i *copioni* di qualche vecchio comico.

Contemporanei dello Schiano, morto nell'anno stesso in cui usciva dal mondo Filippo Cammarano, - il 1842, - furono alcuni mediocrissimi scrittori di farse pulcinellesche, tra i quali il rammentatore De Petris, il comico Raffaele Santelia, Michele Cappelli e Ferdinando Coscia. Successori di lui, e alimentatori inesauribili della commedia sancarliniana, il conte Giacomo Marulli, Pasquale Altavilla e Carlo Guarino.

E qui, di passaggio, giova notare l'inutile e ridevole tentativo del barone Michele Zezza, il quale osò di mettere il dolce Metastasio in veste popolaresca, lasciando intatto il contenuto, or mitilogico, ora storico, dei poemoni scenico-coreografici del buon abate Trapassi. Così, nel 1834, apparivano, raccolte in un volume intitolato appunto *Metastasio a lo Mandracchio, de lo barone Michele Zezza*, le traduzioni napoletane della *Didone*, del *Demetrio* e dell'*Artaserse*, co' titoli: *La Dedone abbandonata*, *Lo Demetrio co la marca de bazzareota* e *L'Artarserse conciato a usanza nosta.*

Commiseriamo, e passiamo oltre.

Ci avanziamo, ora, a grandi passi verso la massima fosforescenza artistica del *San Carlino.* Don Salvatore Petito, dopo circa trent' anni di esercizio pulcinellesco, nel quale segnarono brevi parentesi i tumulti del '48, che

provocarono la chiusura del teatro per sei mesi, e, ancor prima, le due apparizioni, avvenute nel 1842 e nel 1847, della compagnia siciliana di Giuseppe Colombo, il sobrio e amatissimo buffo *Pasquino*, - colui che appartenne poi alla compagnia del Petito, e che offrì il primo saggio di quel " teatro minimo „, oggi di moda e in fortuna, - tolse commiato dal suo pubblico, la sera di Pasqua del 1852. Nel congedarsi, il vecchio *Pulcinella* presentò alla folla plaudente il suo successore legittimo: suo figlio Antonio.

Qualche vecchissimo ricorda lo spettacolo commovente. Don Salvatore, in maschera e camicione, venne, quella sera, alla ribalta, seguìto da suo figlio, anche in veste di *Pulcinella*, ma senza maschera. E lì, in cospetto della folla, l'attore si tolse dal volto la *meza sòla*, e con mano tremante, mentre le lacrime luccicavano nei suoi occhi e gli rigavano le gote, la fermò sul viso del giovine *Totonno*. Poi, nell'esortare il " pubblico rispettabile „ all'indulgenza verso l'esordiente, la commozione gli spezzò la parola. Don Salvatore rientrò, singhiozzando, nel suo *camerino*, ove depose il camice bianco di *Pulcinella*, per indossare il *costume* a scacchi e la parrucca a zazzera del *buffo chiatto*.

Dopo la volontaria e opportuna rinuncia, il re del palcoscenico ridanciano non riuscì a

nascondere il suo sordo rancore verso l'erede, che pur era suo figlio; e trascinò, stanco e contristato, la sua vecchiezza, su le tavole del *San Carlino*, fino al 1869, epoca in cui se ne andò dalla vita, lasciando nella desolazione e nella miseria colei che, ancor vivente *donna Peppa*, aveva occupato tutto il suo cuore, ed era poi divenuta la sua seconda moglie: la povera Marianna Checcherini, *caratterista* insigne della scena napoletana dei suoi tempi. In una sua novella, Salvatore di Giacomo descrive la vagabonda agonia di donna Marianna, trascinante i suoi cenci nei *foyers* dei teatri e nei rigagnoli dei vicoli napoletani.

Antonio Petito: *Pulcinella.*

Il nome dell'attore e quello del personaggio son sinonimi: dire l'uno è dire l'altro; poiché di quanti, a traverso i secoli, incarnarono il buffone di Acerra, il più geniale, il più caratteristico, soprattutto il più *umano,* fu appunto il terzo genito di *donna Peppa* e di Salvatore Petito. Andrea Ciuccio, Domenico Antonio di Fiore, *Giovannone* e lo stesso immortale *Giancola* scendono in fama, al paragone di lui, che può dirsi davvero, quale lo descrive, glorificandolo e deificandolo, Eduardo Scarpetta, nelle sue *Memorie*: " il nume, il gran maestro

di tutti, il sole, davanti a cui tutti gli astri minori impallidivano [1]) „.

Illetterato, analfabeta quasi, egli ci ha lasciato un'autobiografia, portata dal Di Giacomo all'onore dei torchi. In quella narrazione sgrammaticatissima e sconclusionata, *Totonno 'o pazzo* - così, nel linguaggio familiare, lo chiamava suo padre - ci narra i suoi casi e le sue fortune, dal 1822, anno di sua nascita, al 1870, anno in cui aveva già conquistata su le tavole del *San Carlino* la meritata celebrità. Mosse i primi passi nell'arte sua a nove anni, sul palcoscenico del teatro *San Ferdinando*; recitò da attor tragico al ridotto di *donna Peppa*, e fu solennemente fischiato; ebbe avventure d'amore e dissidî con la sua famiglia; e andò peregrinando, in varie compagnie, per i paesi della provincia napoletana, ove cominciò a recitare da *Pulcinella*. Ritornò a Napoli; si sposò a diciannove anni; riprese il suo vagabondaggio provinciale e cittadino; e nel 1852 passò, finalmente, dal *San Ferdinando* al *San Carlino*, successore di suo padre nella genealogia pulcinellesca.

Nei limiti consentiti dall' indole buffonesca del personaggio, Antonio Petito fu il riformatore della " maschera „ napoletana. In lui e per lui, *Pulcinella* perdé i suoi invariabili connotati

[1]) Eduardo Scarpetta: *Le mie memorie*:—Napoli, 1900.

di plebeo sciocco, fanatico, epicureo e vile. Il tradizionale *babbasone*, impersonato da *Giancola* e scimmiottato dai seguaci di lui, - ultimi dei quali il buon Raffaele Scelzo e Davide Petito, - fu " cacciato di nido „ dalla bella audacia del figliuolo di *donna Peppa*. La smorfia tentò di conciliarsi, possibilmente, con l'umanità; il berretto a cono, la maschera nera e il candido camicione, destinati a rivestire la breve e un po' pingue persona di Antonio Petito, parevano strani indumenti, passati di moda, e trasmessi e imposti da goffi e patriarcali antenati a un erede cosciente ed evoluto. *Totonno* stette nel suo abito come in cilicio; e, quando poté, cercò sempre di nascondere la *cammesòla* istrionica sotto la giacca " all'ultima moda „ e di sostituire il cappello a cilindro all'inverosimile *coppolone*: il cortegiano si tramutava in cittadino. Si accorse che soffiava vento di progresso, e che mutavano l'educazione, i gusti, i costumi, mentre *Pulcinella* se ne stava immobile nella sua nicchia; e intese la necessità di dar nuovo respiro e nuovo moto a quel sepolto vivo.

Rinnovarsi o perire. Antonio Petito si attaccò con la volontà e con l'anima al primo corno del dilemma; e, pur serbando al tipo le sue qualità peculiari, fu il *Pulcinella* non più schiavo e bestia esilarante, ma cittadino libero e comicamente ragionevole. Riuscì in questo

modo a conciliare, in parte, il personaggio e l'interprete, la tradizione l'" attualità „, le urgenze della regola e quelle dei tempi. E seppe essere, sotto maschera, piccolo borghese, soldato, banchiere, medico, commerciante, leguleio, commesso viaggiatore, attor tragico, ballerino e *clown*; ripudiò il natio gergo maccaronico, e adoperò il dialetto della media borghesia; spesso recitò in lingua italiana; qualche volta intermezzò il suo eloquio con frasi e periodi francesi. *Pulcinella* diveniva così, a poco a poco, cittadino nazionale, e poi internazionale. *Totonno* Petito portò la rivoluzione nei dominî del re della risata; anima di artista, non talento d'istrione, egli ripudiò per istinto il logoro e falso ricettario dei suoi predecessori, e chiese l'essenza e i modi dell'arte sua alla vita e alla verità. Se rivivesse, il figlio di *donna Peppa* sarebbe oggi il più acçanito avversario di quel personaggio e di quel teatro, ai quali pur deve l'immortalità.

Rinnovatore del tipo, il Petito non seppe e non poteva essere rinnovatore della commedia. Era un istinto, non una coscienza. La sua educazione mentale non andava più in là del sillabario. Io ricordo di aver visto, parecchi anni fa, nella sede dell' " Associazione teatrale napoletana „, una sua fotografia, - un *Pulcinella* in vesti donnesche, - recante codesta dedica au-

tografa: " *Al mio ibresario Gusepe Maria Luzj, il suo servo Antonio Petito* „. Tanto basti a mostrare la coltura di *Totonno*, il quale, ubbriacato forse dal crescente favor popolare, volle anche salire in fama di scrittore di commedie e contendere il campo a commediografi di mestiere, quali il conte Giacomo Marulli e gli attori Pasquale Altavilla e Carlo Guarino.

Protetto dall'impresario Giuseppe Maria Luzj, successore di Silvio Maria nell'amministrazione del *San Carlino*, egli riuscì a imporre, a scàpito e a dispetto di costoro, un suo " repertorio „ di mediocrissimi e abborracciati componimenti, che l'autore scriveva a modo suo e il copista metteva in bello e in grammatica. Di lui si ricordano, e sono anche edite a cura di un amatore, - il signor Luigi Cuocolo, - e dell'editore Anacreonte Chiurazzi: [1]) " *La palommella, Ciccuzza de mamma soia*, *Na mandolinata a lo Vermutte de Torino*, *No studio de spiritismo, Don Pascale Passalavacca*, *Lo monaciello e la mmalora nera dinto a la casa de Polecenella*, *No diavolo nguacchiato*, *Lo paparacianno*, *Francesca da Rimini*, *Pascariello guardaportone a lo Vico rutto San Carlo*, e una farsa nella quale ebbe modo di emergere il buffo *Sciosciam-*

[1]) Antonio Petito: *Teatro dialettale napoletano, con la maschera del Pulcinella.* - Anacreonte Chiurazzi, ed. Napoli, 1900-1902.

mocca, incarnato da Eduardo Scarpetta, e che s' intitola appunto : *Don Felice Sciosciammocca guaglione de n' anno.*

Non insisto nelle citazioni : sarebbe un fuor d'opera ; le commedie di Antonio Petito si somigliano tutte : sono improvvisazioni di maniera, fatte per mettere in luce e in valore gli attori della compagnia più cari al pubblico : il *guappo* Raffaele di Napoli, il *buffo Barilotto* Pasquale de Angelis, il flemmatico Pasquale Altavilla, il *Tartaglia* Marangelli, la *caratterista* Checcherini, la *servetta* Tedesco, il *Sciosciammocca* Scarpetta, e *Pulcinella*. Il personaggio urgeva all'attore, non alla commedia; l'*intreccio* non doveva servire se non alle rodomontate del guappo spavaldo, agl'innamoramenti senili del *buffo chiatto* e della *caratterista*, e ai diverbi amorosi della *servetta* e di *Pulcinella*. Non altro e non oltre. Io le ho lette tutte le commedie di Antonio Petito : e posso bene affermare che nella schiera dei commediografi del *San Carlino* il figlio di *donna Peppa* occupa l' ultimo posto.

Pure, il credito dell'attore fu sfruttato a beneficio del commediografo, col danno evidente e ingiusto di coloro che davvero possono dirsi i più competenti artefici della commedia sancarliniana: Giacomo Marulli, Pasquale Altavilla, Carlo Guarino.

Il conte Giacomo Marulli è passato alla storia del teatro napoletano come il più equilibrato e compassato scrittore di commedie popolaresche. Certo, su tutti i suoi predecessori e contemporanei, egli vantava il privilegio di una non trascurabile educazione letteraria e di una più diffusa conoscenza della materia teatrale. Il conte era una *persona istruita*: monocolo in terra di ciechi, a quei tempi. Le sue commedie non hanno le aggraziate scapigliature cerloniane, né la vivezza plebea di quelle del Cammarano, né, in fine, la pazzesca comicità di quelle del Petito; ma, in cambio, sono notevoli per saldezza di costruzione, per equilibrio d'insieme, per una meno arbitraria trattazione dei caratteri, e per una davvero insolita cura della forma. Marulli deriva direttamente da Schiano; come quelle di costui, le cose sue sceniche sono spesso abbondanti e ammonitrici, e sembrano, più spesso ancòra, romanzi di appendice, trasformati e spezzettati in atti e scene. Ma egli distanzia lo Schiano per un maggior senso di misura e di economia, e per un certo meticoloso disdegno di tutte le *risorse* della volgare comicità. A farla breve, fra gli autori del suo tempo Marulli fu il commediografo che meno offese le ragioni dell'arte e del buon gusto. Fu un disgraziato in vita: compose duecento opere, e soffrì la fame. Scriveva le cose sue nei caffè, in trattoria, nei *camerini*

o dietro le *quinte* del *San Carlino*; raramente nel silenzio e nella concentrazione di un suo qualunque rifugio. Scriveva da solo, o in collaborazione dell'Altavilla, del Guarino, del Petito. Sovente fu chiamato, e mal pagato, per rivedere, correggere e anche rifare le povere improvvisazioni di *Totonno*. Doveva annullare sé, per alimentare la popolarità del figlio di *donna Peppa*.

Povero Marulli! Non ebbe faccia tosta, non seppe lavorar di gomiti, non volle transigere; servì gli altri, più che sé; e gli altri lo ripagarono del più spietato discredito: gli saccheggiarono la vena e la biblioteca, e gli appiopparono la nera fama di *jettatore*. Gli fecero il vuoto intorno. Tra i comici egli era *il conte*: non era del *bottone*. Ed era il commediografo di *Pulcinella*, tra i suoi pari. Ripudiato dagli uni, sprezzato dagli altri. Se avesse avuto una casetta, un pane sicuro e un po' di amore del prossimo, Marulli avrebbe dato, forse, al teatro cose durevoli. Ma doveva scrivere per fame: e scriveva molto, scriveva troppo: e obbediva agli appetiti quattrinai dell'impresario, alla vanità dei comici, alla moda del tempo. Che egli sognasse davvero una riforma del teatro napoletano è provato dal fatto che, nella polemica intrapresa, dopo il 1860, dal giornaletto *Lo Cuorpo de Napole e lo Sebeto*, contro il *San Carlino*, perseverante nel

suo muffito " repertorio „, Marulli fu, degli autori, il solo ad associarsi alla buona battaglia... perduta.

Io ho sempre letto con gaudio e con rispetto le commedie di questo disgraziato scrittore ; e ricordo, nell'enorme patrimonio artistico di lui, fra troppe cose ibride e ristucchevoli : *Il ritorno dall'America*, *Spusarizio e mazzate*, *Tricche-tracche: tanto a parte*, *Nu marchese solachianiello*, *La pignata de la Fortuna*, *Il ritorno di Pulcinella dagli studî di Padova*, *La famiglia di Pulcinelta*, e quella famosissima *Dama bianca*, durante la rappresentazione della quale morì sul palcoscenico del *San Carlino* Antonio Petito, la sera del 26 marzo 1876. [1]

Nu marchese solachianiello e *L'eredità di sei milioni* - felice trasposizione di commedia esotica, quest' ultima - figurano ancòra oggi, e con dignità, nulla perdendo a confronto con le commedie modernissime, nel " repertorio „ della compagnia napoletana del *Nuovo*. E, a cercar bene tra le cose del Marulli, quelle commedie potrebbero avere delle buone compagne.

Più fortunato del conte, in un primo tempo, ma parimenti reietto, dopo il 1860, fu Pa-

[1]) Le commedie del conte MARULLI son quasi tutte pubblicate. Ne ricordo una cospicua serie, presso l'editore Luigi Chiurazzi, a Napoli.

squale Altavilla, borbonico di razza, galantuomo a tutta prova, comico di vaglia e suonator di chitarra amabilissimo. Entrò a far parte della compagnia sancarliniana nel 1834; era già, quindi, attore illustre e commediografo allenato al gran successo, fin dal tempo di don Salvatore Petito e dell'impresario Silvio Maria Luzj.

Altavilla fu il più sereno e flemmatico uomo che abbia mai remigato tra cielo e terra. Su la sua candida anima non facevano presa né la collera, né il rancore, tanto meno l'invidia e le altre basse passioni. Attraversava le tempeste della vita come un vecchio marinaio sorridente alle insidie dell' onda. Inventò per sé un personaggio che aveva nome appunto *Flemma*. Era timorato di Dio e di Casa Borbone: andava a messa ogni giorno, e metteva le sue commedie sotto la protezione della Madonna e del principe *Popò*, fratello di re Ferdinando secondo. Fu tenace e caparbio nella sua devozione religiosa e politica. A chi, dopo il rivolgimento del 7 settembre 1860, quasi lo dileggiava per il suo attaccamento alla dinastia spodestata, egli rispondeva di non essere né codino né liberale, ma di non saper tradire coloro che lo avevano sempre beneficato. E nell'autunno del 1860, quando la compagnia del *San Carlino*, di ritorno da Roma, fu accusata di avere colà fatto omaggio al re decaduto, e si scatenarono nel teatrino di Piazza del Castello tutte le ire

dei *liberali*, il povero Altavilla fu particolarmente preso di mira, e percosso e ferito. Un episodio tragico e comico insieme: nota tragica, il ferimento di Altavilla; nota comica, la fuga di *Totonno* Petito su l'architrave del teatro. I *liberali* vedevano, come sempre, nei comici del *San Carlino* tanti " sudditi fedelissimi „.

La bontà di Altavilla si riverbera tutta nelle sue commedie. Le quali son piane, bonarie, serenamente argute nella favola e nella dipintura dei caratteri, e ingegnose nel viluppo dell' " azione „. Don Pasquale tenne la via di mezzo tra Cammarano e Schiano: prese dall' uno la virtù del colore, dall' altro la mania di complicare e di moralizzare; ma fu discendente degenere di entrambi, perché, più dei suoi genitori spirituali, egli si abbandonò docilmente alle negligenze del mestiere. Lavorò come un facchino, ma senza perdere la calma e senza amareggiarsi la vita. Cominciò con buone intenzioni e con ottime attitudini; scrisse una comedia intitolata: *Na tràstola de na barraccara a lo Mercato;* ma il pubblico fischiò. Don Pasquale inghiottì pazientemente la pillola, e mutò metodo: scrisse per commissione. L' impresario ordinava; egli eseguiva. Ecco, a Napoli, un serraglio di belve, un attore o un' attrice di gran fama, una " prima „ a *San Carlo*, una canzonetta diffusa,

una moda, un motto, l' arrivo di qualche monarca o di qualche ambasciatore, l' inaugurazione del telegrafo, del telefono e dell' illuminazione col gas, o anche l' invenzione e lo smercio del grasso lucido per le scarpe ; ed ecco Altavilla, in ventiquattro o, al più, in quarantotto ore, metter su tre o quattro atti a celebrare ciascuno di questi avvenimenti che agganciavano per qualche giorno l' attenzione del pubblico. Don Pasquale divenne, così, il più ricco alimentatore di quelle due forme di componimento scenico che possono ben dirsi la dannazione del teatro dialettate napoletano: la *commedia di attualità* e la *parodia*. Nacquero, così, *Li venneture de grasso lucido*, *L' arrivo a Napoli de lo viceré d' Egitto*, *Ll'appassionate pè la bella musica de lo " Trovatore „*, *Lo cammarino de na primma donna tràgeca*, *La Parisina*, *Ll' appassionate pe la" Sonnambula „*, *La dama co la capa de morta*, *Li fanatece pe lo Giaronda Sebezio*, *Lo sparo de lo cannoncino a la Meridiana*, *La folla pe lo pane francese*, *Li leggeture de " Lo lume a gas „*, *No grano varva e caruso*, *Na juta a Castiellammare pe la strada de fierro*, e altre innumerevoli buffonerie. L' *intreccio* era invariabile : quasi sempre, la comica avventura di una famiglia provinciale, attratta a Napoli dall'" avvenimento del giorno „: avventura conchiusa da tre o quattro promesse di matrimonio. Era tutto. Il pubblico riempiva

il teatro, rideva da morirne, applaudiva fino a spellarsi le mani; l' impresario faceva soldi su soldi, delirava di contentezza, offriva all' autore una " pizzicata „ di ottimo " rapè „ ; e don Pasquale se ne tornava a casa col cuore in giulebbe e qualche *ducatone* in saccoccia, e si preparava a perpetrare, l' indomani, nuove improvvisazioni servili.

Il malanno ha degenerato in fistola. Per più di mezzo secolo, la nostra scena casalinga è stata inondata da queste due forme di pervertimento, la *commedia di attualità* essendo sempre fastidioso componimento di maniera e la *parodia* invariabilmente profanazione di cosa d'arte. La fortuna toccata in questo campo al Cammarano, allo Schiano, all' Altavilla, e poi al Petito, al Guarino e a quanti altri si piegarono alla deleteria moda, incoraggiò i successori, che furono tutta una schiera, nella quale ricordo i fratelli Davide e Pasquale Petito, il buon Duca Antonio de Lerma di Castelmezzano, Nicola Tauro, e, maggiore fra tutti, Eduardo Scarpetta. (È ancor vivo il ricordo delle vicende scenico - giudiziarie capitate al disgraziatissimo " Figlio di Jorio „). Al malanno procuratoci dagli scrittori si è aggiunto quello dovuto agli attori, i quali, ancòra storditi dai trionfi delle parodie sancarliniane, si son trasmessi di padre in figlio la mala eredità, e di quei commediografi hanno perpetuato e fatto

vivere su la scena le cose peggiori, lasciando in oblio quelle tollerabili, che non mancano neppure nel " repertorio „ dell'Altavilla. Di costui io ricordo sane e schiette commedie; e tra queste: *No primmo e no secondo piano ncopp' a la Salute*, *No casino sotto a lo Vesuvio*, *Lo barone Spruóccolo e lo barone Varriciello*, *La pazzaria de Capodichino*, *L'urdemo juorno de Carnevale*, e non poche altre, a torto dimenticate e reiette, e soltanto viventi nella raccolta dall'autore data alle stampe, nel 1849, e dedicata al principe di Siracusa. [1])

Se ne andò don Pasquale dalla vita, serenamente, come era vissuto. Morì vittima di un suo atto di buona creanza. Una sera dell'anno 1873, egli discendeva le scale del suo palazzetto, per recarsi, come di consueto, al teatro. Una signora, sua vicina di casa, alla quale egli aveva promesso un biglietto di palco, lo salutò dal pianerottolo e gli ricordò la promessa. Altavilla si voltò a ricambiare il saluto; perdette l'equilibrio; batté col cranio contro i gradini; e, dopo breve agonia, spirò.

Buon competitore dell'Altavilla e del Marulli fu Carlo Guarino, impiegato nell'Amministrazione delle Strade Ferrate, e poi attore. Di lui,

---

[1]) Pasquale Altavilla: *Teatro comico napoletano:* Napoli, 1849.

che scrisse più di un centinaio di cose comiche, son giunte fino a noi, e ancor si recitano con fortuna nei nostri teatri popolari, cinque o sei commedie, notevoli per facilità d'*intreccio* e per bontà di fattura. S'intitolano: *È femmena o é Nicola?, Madama quatto solde, No cappiello, no rilorgio e no pazzo, Mprèsteme se' carrì ca dimane te li ttorno, Doppo muorto è asciuto dinto a la leva, No mbruoglio ca pe cchiù mbroglià deventa cchiù mbruoglio* [1]). Il Guarino fu spesso collaboratore del conte Marulli e dell'Altavilla.

Altro commediografo eccellente a quei tempi fu il Duca Antonio de Lerma di Castelmezzano, intelletto colto, spirito arguto, coscienza retta. Egli portò, primo, su la scena quella specie di *féeries*, note nella storia teatrale col nome di *riviste*, e che si proponevano di passare in rassegna, a ogni principio d'anno, gli avvenimenti e i tipi notevoli dell'anno tramontato. Questa forma di componimenti poetico-musicali ebbe, dopo il De Lerma, varî continuatori, tra i quali ricordo Roberto Villani (Elviro Bartolin), Crescenzo di Majo, Pasquale Petito, Eduardo Scarpetta, Rocco Galdieri e, fuori di Napoli, Renato Simoni, autore di una fortunata *Turlupineide*. Una *rivista* ri-

[1]) Il resto della folta produzione del Guarino è introvabile.

masta celebre negli annali del teatro napoletano è quella rappresentata, nel 1886, al teatro *La Fenice*, dalla compagnia di Gennaro Pantalena e Raffaele de Crescenzo. Si intitolava: *Na passiata pe Napoli e pe fora*, e fu composta da tutta una raccolta di poeti e di musicisti napoletani, tra i quali Salvatore di Giacomo e Ferdinando Russo, e i maestri Mario Costa e Vincenzo Valente. L' ultimo esemplare della specie è *L'ommo che vola*, di Eduardo Scarpetta e Rocco Galdieri.

In un tempo così ricco di commediografi e di commedianti, tutti i modi dell'arte rappresentativa napoletana sono in rigoglio. Trionfa al *San Carlino* la commedia pulcinellesca, furoreggia al teatro *Nuovo* l'opera giocosa, che vanta nel Sarria e nel Ricci i suoi maggiori artefici, nei Casaccia, nei Teperino e nei Savoja i suoi più geniali interpreti, e i suoi più quotati esemplari in tutta una teoria di componimenti poetico-musicali, tra i quali, indimenticabili, *Il babbeo e l'intrigante*, *Piedigrotta*, *Le educande di Sorrento* e *Le campane dell'eremitaggio*, soffocati poco di poi dall' invasione dell'operetta francese, venuta in patria con *La figlia di Madame Angot* e col *Boccaccio*. Anche la commedia " spettacolosa „, di ambiente napoletano, trova nel sotterraneo del teatrino *La Fenice*, sul palcoscenico del teatro *Partenope*

e su quello di una baracca, posta laggiù, nel rione Porto, e intitolata al *Sebeto*, le sue arene propizie. Tommaso Zampa alla *Fenice*, Antonio Gagliardi alla *Partenope*, e al *Sebeto* Federico Stella, succeduto al padre, Francesco, *Pulcinella* e patriota, sono i *mattadori* di compagnie che recitano i drammi estratti dalle cronache romanzesche di Francesco Mastriani e i mastodontici componimenti di Luigi de Lise, di Raffaele Altavilla, e, più tardi, di Ambrogio Bottini, di Enrico Campanella e di Eduardo Minichini. Le folle vanno in delirio alle lacrimose vicende di *Gabriele il lampionaro di Porto*, della *Cieca di Sorrento*, delle *Ombre*, dei *Vermi* e di simili intrugli sanguinolenti. Fino al 1860, " per ordine superiore „, anche nei drammi e nelle tragedie doveva essere mescolata la maschera pulcinellesca; la sola compagnia del *Fiorentini* - quella di Adamo Alberti, della quale facevano parte Achille Majeroni, Michele Bozzo, Tommaso Salvini, e altri attori illustri - aveva il privilegio di recitare " commedie serie „. Tutti gli altri teatri di prosa, anche se recitassero Shakespeare, dovevano far posto a *Pulcinella*, in *Amleto* e in *Otello*, e far così contenta e gabbata la censura teatrale di Sua Maestà (Dio guardi!)

È un periodo, questo, " quanto ricco d'onor, povero d'arte „. A chi avesse osato di

predicare a quei tempi la necessità di un avviamento del teatro di casa per vie più razionali e più battute dalla verità della vita, sarebbe stata inflitta, a dir poco, la pena delle verghe. Il pubblico vuol commuoversi, comunque: al riso o al pianto: e senza chiedere il perché della sua commozione.

Dopo il 1870, Napoli si arricchisce di nuovi teatri, quasi non fossero capaci di contenere la invasione della folla quelli che già la ingoiavano a torrenti. Sorgono in Piazza del Castello, nel 1875, all'ombra del Maschio Angioino, ben quattro baracconi di legno; si intitolano, in ordine: *Arena napoletana, Follie drammatiche, Teatro delle Varietà, Circo Nazionale ;* il primo è destinato alle fatiche di un'accozzaglia di comicaroli di basso conio, i quali recitano commediole pulcinellesche; le *Follie* dànno la preferenza al *vaudeville* e al ballo; alle *Varietà* si alternano compagnie drammatiche e comiche, e vi trasporterà più tardi le sue fortune Federico Stella; e il *Circo Nazionale* è tempio sacro ai grandi interpreti della tragedia di Shakespeare, di Alfieri, di Schiller: vi si alternano Achille Majeroni, Michele Bozzo, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e, verso il 1880, Giovanni Emanuel. Senza contare il *Teatro del Fondo*, la *Fenice*, il *San Carlino,* e le numerose baracche di

quella piazza, dedicate all'*opera dei pupi*, ai *quadri plastici*, a esposizioni e a riffe di tutte le specie.

Piazza del Castello, nelle ore della sera, figurava il rione più romoroso di una città infernale: era il cuore e il ventre di Napoli: la ricchezza cittadina aveva colà il suo vivo e potentissimo centro di attrazione e di espansione.

Ora, non più: ora, Piazza del Castello, tutta cinta di sontuosi edificî e di ben tagliati giardini, si allarga, silenziosa, all'ombra secolare di Castelnuovo, sotto il freddo chiarore delle lampade elettriche.

Tra il clamore degli osanna e il tintinnio dei *ducatoni* che si ammassano nella cassetta dell'impresario, nel più forte rigoglio della sua vita e della sua buona fortuna, *San Carlino* agonizza. È la fine del gigante: il colpo apoplettico.

La sera del 26 marzo 1876, *Pulcinella* cade morto su l'arena dei suoi trionfi. Dopo che il velario fu chiuso, in un tumulto di risate e di applausi, sul secondo atto di una commedia del Marulli, — *Pulcinella spaventato dall'ombra della Dama bianca*, — Antonio Petito, per un assalto improvviso del male che ne minava da tempo la vita, si abbatté, esanime, su la soglia del suo *camerino*. Il velario si riaprì

sul cadavere di *Pulcinella;* il duce morto era circondato da tutti i suoi fidi capitani e soldati, e da tutte le sue geniali collaboratrici: la *caratterista* Marianna Checcherini, la *servetta* Emilia Tedesco, la *amorosa* Adelaide Schiano, il *buffo Barilotto* Pasquale de Angelis, il *Tartaglia* Giuseppe Marangelli, l'*amoroso* Antonio Milzi, il *guappo* Raffaele di Napoli, il *Sciosciammocca* Eduardo Scarpetta. La milizia della risata piangeva tutte le sue lacrime intorno alla salma del morto eroe di ogni scenica letizia.

Antonio Petito ebbe un erede legittimo nel comico Giuseppe de Martino, e parecchi continuatori, tra i quali ricordo i fratelli di lui Davide e Pasquale, un suo cugino, Enrico, Raffaele Scelzo, un Teodoro, un Marino, un Carraturo; ma tutti costoro, ad eccezione del De Martino, non fecero se non soffiare un po' d'aria gaia e chiassona nei morti polmoni del buffone di Acerra: tentarono di ravvivare un cadavere e continuarono a trascinarlo per le ribalte napoletane, a suscitar la risata, che non ebbe più fremiti ed echi.

L'apparizione sul palcoscenico del *San Carlino* del giovine Giuseppe de Martino, che recitava da *Pulcinella* al piccolo teatro *Rossini*, parve, e fu, una resurrezione: prodigiosa, ma breve. Essa avvenne appena quattro sere dopo quella della morte di Antonio Petito, il 30

marzo 1876; e segnò una vittoria nell'ora e una speranza per l'avvenire.

Peppino de Martino comparve alla ribalta, accompagnato dal vecchio De Angelis e dai "martelliani„ del conte Marulli:

Da sotto a chesta maschera, — da sotto a stu vestito,
ce steva.... arricurdànnolo — nun so' cchiù cumpatito.....

Ripeté due delle maggiori interpretazioni del suo glorioso predecessore, — una commedia del Marulli e una farsa del Guarino - ; e agli occhi del pubblico trasognato riapparve il gran Petito: gli spettatori nè amarono nuovamente la simpatica figura di *barilotto*, nuovamente ne udirono la voce alquanto chioccia, risero fino alle lacrime alle sue gustosissime trovate: nella persona, nella voce, nel gesto, Giuseppe de Martino era Antonio Petito.

Nell'esaltazione del miracolo, l'impresario Luzj, quasi delirante, sobbalzò: "*È Totonno!*„

E Peppino de Martino era *Totonno*. Ma il tempo e un avversario lo insidiavano alle spalle. *Pulcinella* aveva allevato nella sua casa e nutrito col soffio dell'arte sua il successore e il nemico: *Felice Sciosciammocca*: Eduardo Scarpetta.

Ora, anche don Peppino è morto, e se n'è andato con lui un'altra parte dell'antico cuore

di Napoli. L'ultimo gran *Pulcinella* si è spento in ora di guerra, quasi a significare che egli non aveva nulla da vedere e da spartire col dolore.

Trascinava i primi anni della sua vecchiezza nella povertà e nel silenzio; di rado, ora, e per solo bisogno di pane, ricalcava sul suo volto bonario la lucida e nera *meza sòla*, e indossava il niveo camicione, e appariva alla ribalta per suscitare dal nostro cuore che non sa più ridere la risata semplice e piena. L'attore sopravviveva al personaggio e, grazie al magistero di un' arte mirabile di sobrietà, a dispetto del tipo convenzionale e caricaturistico, sapeva ancòra imporlo all'attenzione e all' amore di una gente straniera, che non conobbe *San Carlino*, che non conosce l'avventuratissima storia del nostro teatro dialettale, e che non può intendere e sentire la bellezza di una Napoli sepolta sotto le ceneri delle nostre memorie e superata dal sopravvenire di una civiltà che ha conquistato in cervello quanto ha perduto in cuore: la Napoli di Santa Lucia, la Napoli dei fondaci e delle strettole, la Napoli del *pazzariello* e del *posteggiatore*, la Napoli delle mandolinate e delle serenate al chiaro di luna, la Napoli ingenua e buontempona, la Napoli delle belle donne senza malizia e tutte cuore.

Di codesta Napoli fu rappresentante e simbolo *Pulcinella*, cacciato di nido - non ucciso - da *Sciosciammocca*. Non ucciso, no, poiché viveva ancora Peppino de Martino. Il quale seppe essere sotto maschera un attore in perpetua evoluzione e conciliare co' nuovi tempi il personaggio rappresentativo di un'età tramontata da mezzo secolo. Incarnato da lui, *Pulcinella* avrebbe potuto ancor vivere e prosperare, se avesse avuto il suo commediografo. Ma mancava appunto al grandissimo attore un " repertorio „; ed egli era costretto a dissepellire ancòra, per recitare, le cose sceniche, oramai rugose, di Marulli, di Altavilla, di Petito. L'attore ringiovaniva; il " repertorio „ mandava odor di sepolcro.

Fu erede, non imitatore di *Totonno* Petito, poiché egli impresse alla *maschera* le note originali del suo temperamento; e fu in arte pari al suo maestro, del quale ebbe minor fortuna, perché venne alla ribalta in epoca più evoluta.

Ed è morto in soffitta, come tanti altri suoi compagni illustri: come Bozzo, come Majeroni, come Casaccia. Una superbia della soffitta napoletana è proprio quella di avere accolte e riscaldate così gloriose agonie.

È morto tra i suoi libri e tra i suoi *copioni;* ché egli fu un paziente e anche meticoloso raccoglitore di memorie e documenti del teatro

napoletano: segno d'amore, codesto, che invano si cercherebbe nelle case e nel cuore del modernissimo scetticismo che fa il mestiere del comico. L'erede postremo di Andrea Ciuccio, di Domenico Antonio di Fiore, di *Giancola* e di *Totonno* Petito, nell'andarsene dalla vita, ha voluto consegnare alla posterità il patrimonio trasmessogli a traverso i secoli dai suoi giocondi e venerabili antenati. Che sia almeno raccolto e custodito il testamento di *Pulcinella!* Non chiediamo poi troppo ai Minossi delle patrie biblioteche.

Povero don Peppino! Lo incontrai, qualche giorno innanzi la morte, in un pomeriggio tutto sole, a Piazza del Castello, ove fu *San Carlino*. Aveva fretta di rientrare alla sua soffitta del *Vico Figurella*, a Montecalvario.

Gli augurai la buona giornata.

Mi rispose:

- " *Pulicenella ve saluta!* „

E accompagnò la parola del commiato con un sorriso che aveva tutta la malinconia di un pianto senza lacrime.

Era l' addio.

V.

L'INTERMEZZO DI " SCIOSCIAMMOCCA „

" San Carlino „ si rinnova - La riforma di Scarpetta: Parigi in veste partenopea - " Riduzioni „ e " riduttori „ - Michele Uda e Federigo Verdinois in polemica - Una comica sfida di don Davide Petito - " Sciosciammocca „ contro i suoi critici - Il diavolo e l'acqua santa - Una maschera che è un volto - Tentazioni e trappole - " Il dottor Nuvoletti „ - Fisiologia e psicologia di " Sciosciammocca „ - Pantalena in disgrazia - Una " bella penzata „ di Scarpetta e la ribellione dei " giovani autori „ - Il tramonto di una gioia nostra.

Mutano tempi e costumi.

San Carlino trascina la sua decrepitezza di centocinquant' anni in un' alternativa di risvegli e di abbandoni, fino al 1880. Oramai, l'aria si è rarefatta nella vecchia casa di *Pulcinella*: occorre che nuove ondate di ossigeno vengano a farne l'ambiente respirabile. Rinnovata l'aria, è indispensabile rinnovarne le suppellettili e gli abitatori: sostituire alle vecchie *quinte* le tre pareti di una camera o gli angoli di una piazza o le alberature di una campagna; ai mobili dipinti su tela, mobili veri *e di moda*; agli abbigliamenti *caricati* e grotteschi dei personaggi, vesti consuete e decorose; ai vecchi lumi a olio, i *becchi* a gas; alle sgangherate sedie di paglia, quelle a bracciuoli, soffici e imbottite, o eleganti sedioline di legno e di ferro; ai sediari e ai palchettai in giacca e *còppola*, quelli in *divisa* gallonata.

Tutto è da rimodernare e da far vivo, se non si voglia la morte di *San Carlino*.

Tale bisogno comprese Eduardo Scarpetta, entrato a far parte della compagnia Luzj nel 1869, reduce, in quel tempo, dal teatro *Partenope*, dove aveva suscitato un certo fervore di applausi nella interpretazione di una pessima farsa, intitolata: *Feliciello Sciosciammocca mariuolo de na pizza*.

Se non avesse altri meriti, codesto comico napoletano meriterebbe onore per la bella audacia rinnovatrice, pensata e posta in atto. Ma il giovane attore aveva la testa piena di ottime idee, pieno il cuore di buoni propositi, e la borsa vuota. Di quelle idee e di quei propositi si innamorò il pubblicista e critico d'arte Salvatore Mormone, erede degli antichi proprietarî del *San Carlino*; e gli fece ottenere in prestito da un avvocato Severo la non cospicua somma di cinquemila lire.

La scintilla era accesa. Scarpetta diede fondo al prestito in decorazioni al teatro e in "anticipi„ ai suoi *scritturati*. Chiamò presso di sé don Gennaro Pantalena, uscito poco innanzi alla luce dalle penombre del teatrino *Sebeto*, e don Raffaele de Crescenzo, in origine barbitonsore, e poi attor comico dei più valenti, e Adelaide Schiano, Adelaide Agolini, Sofia Moxedano, e Amalia de Crescenzo, madre di quella Corinna che fu, più tardi, orgo-

glio e speranza del teatro d'arte napoletano. Funzionava da *Pulcinella* l'attore Cesare Teodoro. Apparve costui, in principio, accanto a *don Felice Sciosciammocca*, tanto per rispettare la tradizione sancarliniana; poi fu relegato nella farse, per essere, in fine, reietto dal " natio loco ".

Una cascata d'oro si riversò nel teatrino di Piazza del Castello, la sera della prima rappresentazione della compagnia Scarpetta; e durò, ininterrottamente, fino alla primavera del 1884, anno in cui *San Carlino* fu demolito. Scarpetta arricchì, e, come si dice a Napoli, " mise carrozza " e divenne " padrone di casa ". E la buona fortuna e il pubblico consenso lo accompagnarono costantemente nelle sue peregrinazioni su le maggiori ribalte di Napoli e d'Italia.

Ma fu davvero rivoluzionaria, o almeno rinnovatrice, l'azione di Eduardo Scarpetta, nei rapporti della commedia napoletana? Certo, il gran comico fu rinnovatore, ma di forme soltanto e, meno ancòra, di forme esteriori; ché, in sostanza, egli inquinò di esotismo la vena nativa della commedia sancarliniana. Cammarano, Schiano, Marulli, Altavilla, Guarino, Petito, e quanti altri arricchirono, prima e dopo di costoro, il " repertorio " del teatrino di Piazza del Castello obbedivano a urgenze di mestiere

e non d'arte; ma è anche certo che essi attinsero costantemente la sostanza e la forma dei proprî componimenti a fonti indigene, cioè, alla vita dei varî ambienti napoletani. Sceneggiarono, sì, e rappresentarono una Napoli barocca, manierata, convenzionale, buffonesca anche oltre il verosimile; ma quella era pur sempre Napoli. Si neghi ogni virtù e ogni valor di vita alla produzione di quei commediografi; nemmeno il critico più meticoloso e più severo potrebbe negare ad essa il carattere sostanzialmente paesano.

Non così Scarpetta. Egli ebbe gusto di efficace decoratore, non anima di riformatore artistico. Ingentilì l'arco scenico; travisò e corruppe tutto ciò che sotto l'arco scenico si svolge; dirozzò il contenente, non ebbe scrupoli pel contenuto. Spesso, seppe purificare la forma dialogica di certe grossolanità e di certi manierismi bestiali; ma la sostanza delle sue commedie fu ostinatamente raccolta nel teatro di fuori. Napoli chiese a Parigi i manichini da rivestire in casa, e quelli Scarpetta esibì al pubblico come rappresentanti autentici della nostra razza. La *pochade* tradotta e inzuccherata di lazzi plebei e medio-borghesi fu l'alimento quotidiano del teatro di *Sciosciammocca*. La *grisette* del *boulevard* mutò vesti e gergo, e divenne la modestina di Chiaia o la sartina di "sopra i quartieri„; la *femme de chambre*

della borghesia parigina mise *campanella* e grembiule, e fu la nostra servetta; il sindaco di Batignolles trasportò a Chiaiano o a Casoria la sua casa comunale e le sue galanti avventure senili; l'*apache* si transfigurò in camorrista, il *lyon* in *Flaminio* spasimante, *Pinteau* in *don Alessio*, *Bebé* in *Sciosciammocca*. Sostanza straniera e veste casalinga: un ibridismo deleterio e sconveniente. Più che deleterio, disastroso. Poiché la buona fortuna dell'attore, che è davvero uno dei più illustri figli della scena napoletana, servì ad accreditare e a diffondere le cose rappresentate, e ritardò enormemente il procedere di una riforma, la quale, come documenterò più innanzi, fu avvistata e anche iniziata fin da quando *Sciosciammocca* apparve a *San Carlino*. Le *riduzioni* scarpettiane, fatte con sapienza comica degna di nota, ebbero valore e credito di commedie indigene, e paralizzarono nel periodo di gestazione la schietta commedia paesana.

Napoli è il paese della imitazione e della concorrenza; i miei concittadini dánno del matto agli audaci, ma eccoli lesti a imitare e a sfruttare le audacie fortunate. Così, il metodo di Eduardo Scarpetta - travestimenti napoletani di commedie e farse straniere - ebbe, e ha, sciaguratamente, ancòra, imitatori e continuatori su quasi tutti i palcoscenici di

Napoli, e anche in teatri non destinati a compagnie buffonesche.

Nel 1882, infatti, in un primo, abortito, tentativo di teatro d'arte, del quale diremo tra poco, si ebbe tutta una serie di *riduzioni* e tutta una compagnia di *riduttori*. E manco male che, come al tempo di Cammarano, travestitor di Goldoni, non si usciva, allora, dai confini d'Italia. Più tardi, le Alpi e i tre mari furono oltrepassati con assidua disinvoltura. La Francia divenne ed è tuttavia la fornitrice del teatro dialettale napoletano. Vincenzo di Napoli - Vita, Luigi Campesi, Eduardo Minichini, Domenico Romano, Ernesto Lubrano, Francesco Paolillo, Giulio Staffelli, Paolo Riccora, e non so quanti altri, misero e ancor mettono a sacco tutto il fondo dei magazzini di Bisson, di Feydau, di Desvallières, di Najac, di Hennequin e degl'innumeri e fortunati *pasticcieri* del teatro parigino.

Son questi gli effetti dell'apologia cantata in tutti i toni e dei soldi pagati da tutte le tasche a *Tetillo*, a *Duie marite mbrugliune*, a *Lo scarfalietto*, a *Tre pecore viziose*, a *La nutriccia*, a *Na santarella*, a *Nina Bonè*, a *La nanassa*, a *Tre cazune furtunate*, a *Na mugliera zetella*, a *'O miedeco d' 'e pazze* e agli altri ridevoli e famosi " numeri „ dello sterminato programma di *Sciosciammocca*. Trent'anni di ricchezza e di gloria, meritatissime, all'attore, ma di danno

incalcolabile al fiorire di un teatro napoletano più razionale e sincero.

Quando Scarpetta apparve con la sua compagnia comica su le scene del *San Carlino*, un gran coro si levò a salutarlo riformatore, su la musica concorde delle fanfare giornalistiche. Una voce soltanto stonò nell' inno: quella di un maestro della critica d'arte: Federigo Verdinois.

Sorse il Verdinois, nel 1881, non contro l'attore, che egli giudicava egregio, ma contro la produzione straniera, dall' attore introdotta, sotto mentite spoglie, nel teatro napoletano. Definì scimmiottature indecorose i travestimenti dal francese; misurò con l'occhio esperto dell'avvenire tutto il danno che avrebbe arrecato alla commedia casalinga un così invadente e trionfante ibridismo; e invocò con caldo cuore il sorgere di un vero e schietto teatro di costumi e di sentimenti napoletani.

A combattere l'opinione del Verdinois venne un critico davvero illustre, forse il maggiore del suo tempo: Michele Uda. Sosteneva l'Uda non essere *San Carlino*, per tradizione e per programma, teatro di vera commedia popolana, come il teatro di Venezia e quello di Piemonte, e la missione sancarliniana essere quella soltanto di divertire il pubblico, di suscitar comunque e sempre risate a crepapelle.

Posta così la questione, Uda opinava essere le " riduzioni „ di Scarpetta men triviali e goffe, e quindi più sopportabili, delle commedie del Cammarano e dei successori di costui, fino al Petito, e opinava, inoltre, che le " riduzioni „ stesse fossero un avviamento a quel teatro d'arte che era nei voti degli " avveniristi „.

In sostanza, i due autorevoli critici finivano per essere di accordo, e per volere entrambi un teatro napoletano vitale e autonomo.

Fu quella la prima polemica intorno a una vicenda d'arte che ha fatto versare ettolitri d'inchiostro; e non tardò a dare i suoi buoni frutti, su le tavole stesse del *San Carlino*, ove Scarpetta ripose in vita una commedia del Cammarano - *No sguizzero mbriaco* - e fece posto ad un'altra del barone Fiordelisi: *Tre fiche, nove ròtola*. Ma, a sentire Scarpetta, il successo fu più di critica che di pubblico; questo preferiva pur sempre gli allegri rifacimenti franco-partenopei, e a quelli soltanto dava risate e pecunia.

Opinione stimabile di capocomico fortunato, ma sentenza che il tempo ha cominciato a smentire. Poiché Scarpetta ha sempre avuto l'occhio fisso alla cassetta e alle sale piene dei suoi teatri, e non ha mai fatto il conto col " fatale andare „ delle cose umane e con la ancòra più fatale evoluzione dell'anima po-

polana. Più: egli non ha mai pensato che, se quel tempo e quell'anima fossero stati condannati all'immobilità, egli non sarebbe riuscito a detronizzare *Pulcinella* e non avrebbe sorriso alla romantica reazione del buon Davide Petito, fratello dell'indimenticabile *Totonno* e *Pulcinella* egli stesso. Tentò, infatti, don Davide, ridottosi coi suoi comici in un teatrino di via Foria, sul quale raccolse, per anni, applausi e quattrini, la levata di scudi del buffone acerrano contro *Sciosciammocca*. E offrì al suo pubblico una sciocceria del poeta (ahimé!) Domenico Jaccarino, intitolata bellicosamente: *Na mazziata morale de Pulecenella a Sciosciammocca*. Scarpetta rise, e sentenziò: " Pulcinella è morto! „. Ora, qual maraviglia che altri predìca che anche *Sciosciammocca* morrà? Viva a lungo e in letizia il comico illustre; il personaggio è fatalmente destinato a perire.

Discutere è vano. Scarpetta - è storia - si ribella alla discussione e afferma la bontà del fatto compiuto. Io ho memoria delle ribellioni del valentissimo attor comico, non al pubblico, che gli è e del quale egli è amico fedele, ma alla critica, che, spesso, ha dovuto dissentire dalle idee e dal programma di lui. Fui appunto io - e ancòra inorgoglisco del ricordo - a sollevare una di queste bufere antiscarpettiane, allorquando l'egregio attore fece affig-

gere su tutte le cantonate di Napoli un suo programma di riforma della scena dialettale, tendente a porre *Sciosciammocca*, pur sotto diverso nome e nuove vesti, in campo d'arte. Pensavo che, così operando, Scarpetta tentasse di conciliare l'inconciliabile. Fu grido di allarme, lanciato da modesta vedetta. Ma nella polemica, che dilagò e si accese su quasi tutti i giornali cittadini, si levò a paladino di Scarpetta Ferdinando Russo e all'opposizione furono Roberto Bracco e Salvatore di Giacomo. Scarpetta difese, ed era giusto, l'arte sua e la sua azienda; ma finì per ritornare al suo vecchio e fortunato emporio di sanzionata comicità. Più tardi, quasi a deridere il sogno di un teatro d'arte dialettale, egli, rispondendo a un articolo di Salvatore di Giacomo, nel quale il poeta napoletano accennava alla formazione di una compagnia, né allora né poi costituita, offriva all'iniziativa del Di Giacomo il contributo personale di ventimila lire, con la certezza di perdere il denaro, e far così, col proprio danno finanziario, la dimostrazione pratica della non riuscita di tale esperimento.

Non occorre aggiungere che Salvatore di Giacomo si affrettò a rifiutare l'offerta, la quale, se accettata, portava, tra l'altro, la partecipazione di Scarpetta al funzionamento del nuovo istituto d'arte.

Ma il tempo e la cronaca non sono bastati a persuadere il nostro insigne comico che il teatro napoletano procede a grandi tappe verso un più nobile e umano rinascimento.

No. Scarpetta è irremovibile: egli vuole che il suo personaggio viva, a dispetto dei tempi, a dispetto della logica, a dispetto delle mutate condizioni dell'ambiente e del costume. È amor di fanatico: sublime amore, ma illusione d'innamorato ardentissimo. Ed ecco: mal riuscendo, per mancanza o deficienza di eredi, a difendere il tipo, egli si ostina a difendere dalle rughe la smorfia e l'anima di *don Felice*; e, nel 1911, cede all'impresario del teatro *Nuovo* le settantadue commedie che lo sorressero e gli diedero la ricchezza, in quaranta anni di esercizio scenico.

Sotto la guida sapiente di don Gennaro Pantalena, la compagnia del teatro *Nuovo* compiva allora il suo sesto anno di trionfale tirocinio d'arte. Ma venne il nembo: ed essa fu costretta a raccogliersi sotto la bandiera di *Sciosciammocca* e a rompere nel meglio il suo bel programma di rinnovamento. Pantalena abbandonò le redini del " capocomicato „ a Gennaro di Napoli, e riprese, al nostro teatro *Mercadante*, per poi piantarla su le maggiori scene d'Italia, la bandiera che le rude mani di don Pasquale Molinari avevano strappata dalle porte del teatro *de coppa a li quartiere*,

per appendervi quella di *don Felice Sciosciammocca.*

E così, Gennaro di Napoli rappresentò, per quattro anni, il *sostituto* di Scarpetta; Adelina Magnetti, una creatura che accentrava nell'arte sua tutte le speranze e tutte le fortune del moderno teatro napoletano, fu costretta a funzionare da *Nanassa* e da *Nina Bonè*; e tutti gli altri attori della stupenda compagnia - da quella insuperata interprete dell'anima e del costume di Napoli, che è Maria del Giudice, alla signora Gaglianone, dal Galloro al Pretolani, dal Crispo al giovine Di Napoli - furono obbligati a rinunciare alla loro bella sincerità e a transfigurarsi e a languire, rispettivamente, nelle caricature delle sgangherate Dorotee, degli abbondantissimi don Alessii e dei gelatinosi amorosetti delle commedie scarpettiane. Riuscirono trionfalmente nella nuova finzione, poiché i comici napoletani son miracoli di talento geniale; ma il nuovo adattamento buffonesco, loro imposto dal " repertorio „ sciosciammocchiano, fu tutt' altro che giovevole alla loro educazione scenica, ingentilita da sei anni di esercizio d'arte. Tanto ciò è vero che la compagnia del *Nuovo*, pur dopo che Scarpetta la ebbe privata delle sue commedie, continuò e ancor continua a svolgere il programma dell' ibridismo e della transazione; e alle buone *riduzioni* di don

Eduardo han fatto seguito quelle troppo mediocri e troppo servili del signor Paolo Riccora! Dalla padella nella brace!

Fin dal 1886, - fin da quando, cioè, Achille Torelli iniziò, con *'O buono marito*, l'evoluzione del teatro paesano, - Scarpetta si accorse che un avversario formidabile era alle porte della sua casa, pronto a penetrarvi per dargli lo sgambetto. Fibra di lottatore, artista genialissimo, spirito innamorato fino all' esaltazione dell'arte sua, egli cercò di fronteggiare in tutti i modi e con tutte le armi il nemico sorgente; e lo ha fronteggiato per ventisei anni. Quando vide che l'avversario avanzava a grandi marce, tentò la resa, e sognò una conciliazione inverosimile: pensò di occupare il posto dell' altro, e cambiò nome e vesti: fu il *dottor Nuvoletti* di una commedia del Castelvecchio, immortalata da Michele Bozzo. Ma *Nuvoletti* era *Sciosciammocca*: il rinnovamento era soltanto di forme; meglio la sincerità di chiamar le cose col loro nome; e Scarpetta ritornò al suo personaggio, per non staccarsene mai più. Spesso, egli offrì al nemico l'ospitalità nella sua casa e l' ausilio dei suoi comici (chi non ricorda che la compagnia Scarpetta tenne a battesimo *Signorine* del Murolo e *Gente nosta* di Murolo e Bovio?); ma l' invito era fatto per offrire al *concorrente* la de-

solazione della cassetta vuota e per dirgli in un orecchio, con pietà soccorritrice: " Ritirati, ché è notte! Il pubblico ti fugge, perché tu lo annoi „.

E si sa. Al teatro di Scarpetta il pubblico affluiva più che per andarsene in solluchero alle peripezie del *Farmacista povero* o delle *Tre pecore viziose*, per vedere e ascoltare Scarpetta, gran fabbro di comicità, attore che rimane tra i maestri della scena napoletana. Ma.... Scarpetta non recitava in *Signorine* e in *Gente nosta*; conseguenza inevitabile: teatro vuoto.

Ed ecco l'altro errore dello Scarpetta: egli assegna alla bontà del programma ciò che è dovuto alla eccellenza dell'interprete: vuole accreditare la sua gloria di commediografo di seconda mano, a tutto scàpito della sua gloria di attore. Ma il pubblico non ha mai amato, per la loro consistenza di cose comiche, *Nu frungillo cecato* e *L'amico de papà*; le ha amate soltanto perché in esse recitava Scarpetta. Senza Scarpetta, quelle rifazioni di *pochades* valgono le altre degl'innumerevoli traduttori e *riduttori* che infestano e avvelenano il teatro napoletano. " Ma - obietta Scarpetta - al *Nuovo* si son fatti soldi a cappellate con le cose mie, per quattro anni; e io non recitavo „. Andiamo, via; ché al *Nuovo* il pubblico ci va, come i nostri nonni andavano a *San Carlino*, per amor degli attori,

non per amor delle cose che gli attori rappresentano. Lassù, si fanno soldi anche con le commedie di don Gennarino della Rossa! Storia.

Eduardo Scarpetta e il teatro napoletano, quale i buoni criterî dell'arte e della modernità vogliono che sia, possono stare insieme come il diavolo e l'acqua santa. Scarpetta, ripeto, ama l'arte sua, e non vuole - altro non può, logicamente, volere - che il trionfo dell'arte sua, la buona fortuna del suo teatro e la ricchezza della sua casa. Chi può mai dargli torto? Egli merita, anzi, onore, perché dà prova di quella coerenza, che è pur sempre la base del carattere umano. Se Scarpetta si mettesse a patrocinare la causa del teatro nostro, egli sarebbe un eroe inverosimile dell'abnegazione: danneggerebbe sé, per dar valore e credito a coloro che in arte, pur amando l'attor comico eccezionale, sono e devono essere i suoi naturali avversarî. Scarpetta fa, dunque, bene a combattere accanitamente il proposito di un teatro d'arte napoletano, ogni volta che quel proposito minaccia di divenire realtà; e gli altri, dal canto loro, fanno meglio ad accanirsi contro quel teatro che, importato di Francia o d'altrove, egli baratta per roba di casa. Tra nemici così fatti, - posto che ciascuno difenda sé, le sue idee e le sue for-

tune, senza meditare alcuna usurpazione ai danni dell'altro, - si potrebbe andar facilmente d'accordo: ciascuno per la sua milizia: un po' di tolleranza vicendevole, e si vivrebbe in pace.

L'arte di Eduardo Scarpetta non è suscettibile di mutamenti. *Don Felice Sciosciammocca* non esce dalla categoria delle *maschere;* come tale, egli ha una fisonomia tutta propria, una troppo definita personalità. Ha occupato il posto di *Pulcinella:* è, per tanto, un continuatore, meno sciocco, più dirozzato, egualmente grottesco, dell'opera festosa dell'acerrano. Ma, come al compito dell'iniziatore il convenzionalismo scenico assegnò leggi fisse e confini insormontabili, in quelle stesse circoscrizioni deve aggirarsi ed esplicare l'attività sua il continuatore. Pretendere di emancipare la *maschera*, di liberarla dalle pastoie nelle quali essa è costretta a dibattersi, è lo stesso che sopprimerla. E soppressa ella deve essere, e sarà. Scarpetta fu il creatore, e sarà il becchino di *Sciosciammocca;* i suoi continuatori son così grami e ristucchevoli che non potranno trovar posto in pagine di storia.

Alla sognata evoluzione di *Sciosciammocca* si oppongono, in Eduardo Scarpetta, ostacoli d'indole affatto soggettiva: l'uniformità del talento artistico e la irriducibilità di un particolar metodo di recitazione: ostacoli che, in fondo, son gli elementi stessi della fortuna du-

revole dell'attore. Eduardo Scarpetta - insuperabile e insuperato *Feliciello,* principe dell'umorismo partenopeo, sempre originale e vario e lesto ricercatore di arguzie saporite - è davvero inimitabile nella interpretazione della sua " parte „, ma esclusivamente in questa. La commedia muta titolo e intreccio; il protagonista è sempre il medesimo: esilarante e nuovo nelle " trovate „, ma invariabilmente *don Felice.* Uno il volto, una la voce, uno il gesto: l'interprete viene alla ribalta sotto spoglie diverse, ma sempre nella stessa tipica immagine. In *Sciosciammocca* si unifica e si compendia il vasto " repertorio „ scarpettiano. L'attore cerca, a volte, di sottrarsi all'oppressura della maschera. Vana fatica: la maschera è il volto.

Eppoi, nella scuola di Eduardo Scarpetta è, oramai, inveterata una certa maniera di recitazione, troppo rispettosa della tradizione sancarliniana, la quale assegnava a ogni tipo connotati, parole e movenze immutabili, e quasi sempre in contrasto stridente con la realtà della vita. *Pulcinella, don Asdrubale Barilotto, Pascariello Carota, don Anselmo Tartaglia, don Felice Sciosciammocca,* il *guappo,* il *buffo bisceglíese* avevano ciascuno un particolare manuale di saper vivere, uno speciale *cliché*: personaggi non reali, ma di caricatura, non erano riconoscibili che per la loro smorfia stereotipata. Umanizzare la smorfia era falsare il tipo:

un peccato mortale, a quei tempi. Scarpetta - tanto dico a suo onore - ha davvero ingentilito il personaggio di *Sciosciammocca*: non più l'irrefrenabile *tic* nervoso, non più le invariabili svenevolezze, non più gli sdilinquimenti di epilettico. Ingentilito, ripeto, non trasformato: il tipo e, più, il metodo permangono. E se anche Scarpetta operasse - e ne avrebbe la virtù - il miracolo della transfigurazione, certo la gente continuerebbe a vedere in lui l'ineffabile *don Felice*. L'attore e il personaggio fan tutt'uno; ed è possibile modificare, non trasgredire l'educazione e le abitudini di quarant'anni. Educazione e abitudini che il capo-comico trasmette necessariamente ai suoi subordinati. Assistete a una recita della compagnia del " commendatore „: sul palcoscenico si aggirano persone diverse, ma tutte parlanti lo stesso linguaggio, con identiche modulazioni svenevoli, sul medesimo ritmo prestabilito. Strano: mentre Scarpetta è un modello di sobrietà espressiva, i suoi comici son costretti a funzionare da modelli di caricatura.

Come Eduardo Scarpetta, - o glorioso tramonto dell'ultima gioia nostra!, - così, morto Peppino de Martino, i radi e stanchi continuatori dell'opera pulcinellesca; e così, anche, tra gli orrori cruenti del suo " repertorio „, don Federico Stella. Sono codesti egregi attori

tenacemente e gloriosamente attaccati alla loro tradizione scenica, e devono essere i nemici naturali di qualsiasi riforma della nostra scena dialettale. Quella riforma ostacolando, essi fanno opera legittima, e anche stimabile, di conservazione; il loro teatro avversando, noi facciamo opera onesta di rinnovazione.

Ciascuno per la sua via, e con rispetto vicendevole. Al tempo - osserva Jago - la cura del resto.

VI.

LA RIFORMA

I funerali di Pulcinella e la signoria di " Sciosciammocca „ - Un tentativo di riscossa, - Il barone De Regina e le " favole atellane „ - " Manipolà, sòreta è bona! „ - L'epidemia colerica del 1884 - " San Carlino „ è demolito - L'ora di " Sciosciammocca „ - Don Gennaro Pantalena - Una levata di scudi alla " fenice „ - " 'O buono marito „ - Achille Torelli - Francesco Gabriello Starace - " 'O voto „ - Salvatore di Giacomo commediografo - La compagnia di Vincenzo di Napoli - Vita, al " Nuovo „ - Il commiato di Pulcinella - Pietro de Tommaso - Un dramma di Gaspare di Martino - " San Carlino „ redivivo. - L'impresario Cammarano e un suo esperimento all' " Umberto „ - Il tramonto delle maschere - Luci nella penombra „.

" .... Ma la gente, che un tempo barattava tutto per la libertà di ridere, oggi chiede un'altra libertà, e chiede anche un po' di logica al riso. Oggi, il buffone non è più Arlecchino o Pulcinella, che restan sempre plebe; il buffone è Triboulet o Rigoletto, che sono stanchi di ridere e di far ridere: è Ruy-Blas o la plebe che si riabilita e torna al posto ond'era scaduta „. Così Arcoleo, nel suo citato saggio critico su *Pulcinella*. E bene a ragione, poiché i tempi sono mutati, e con essi educazione e costumi. Il " sessanta „ ha abbattuto, almeno politicamente, le barriere regionali d'Italia; con la caduta di Roma papale, il " settanta „ ha conchiuso a unità le " sparse membra „ della Patria; e le tinte accese del " colore locale „ si sono alquanto sbiadite, se non stinte, al soffio di una civiltà cementata dalla conoscenza vicindevole e da una salutare comu-

nione di spiriti e di beni, tra popolazioni nate d'una stessa madre e ciascuna alle altre straniera. *Pantalone* non è più Venezia, *Gianduja* non è più Torino, *Stenterello* non è più Firenze, *Rugantino* non è più Roma, *Pasquino* non è più Palermo, *Pulcinella* non è più Napoli: il rifarsi e l'unificarsi del sentimento d'italianità han reso le *maschere* forme vuote di senso, soprattutto vuote di logica. La plebe si fa popolo. Lo stesso *Pulcinella* intende la necessità dei tempi, e tenta, pur sotto la schiavitù della maschera e del camicione, di evolversi. Antonio Petito viene spesso alla ribalta del *San Carlino* in soprabito e tuba, e intermezza il suo eloquio plebeo di frasi toscane, e anche francesi, e volge a comicità la voce e i gesti di Tommaso Salvini, di Ernesto Rossi, di Fanny Sadowsky, di Giacinta Pezzana, di Adelina Patti, della Malibran, e la mimica e le piroette della inimitabile ballerina Boschetti. Il terzo genito di *donna Peppa* cerca di metter d'accordo *Pulcinella* e Popolo; ma si è appena accinto alla strana riforma, quando la morte lo atterra, sul campo e in armi. E la sera del 27 marzo 1876: Petito muore nel retroscena del *San Carlino*, tra un atto e l'altro di una commedia del Marulli. Il conte *jettatore* ha, così, mietuto la sua ultima e grande vittima. Non è morto l'interprete, ma il personaggio: è morto *Pulcinella;* e tutta

Napoli si abbruna. Michele Uda intona l'epicedio della " maschera napoletana „; *Pulcinella* è accompagnato al camposanto di Poggioreale, in pompa magna, da una folla sterminata di popolo e da tutte le autorità cittadine, con a capo il Duca di San Donato, sindaco di Napoli. Lascia una schiera di continuatori; ma il personaggio è stato ucciso dal tempo. Non può rinascere, o rinasce senza maschera: è *Sciosciammocca*: è Scarpetta, il quale, come abbiamo visto più innanzi, rinnova *San Carlino* nelle sue forme esteriori, ma lo lascia intatto o lo peggiora nella sua consistenza artistica e dal rinnovamento formale trae fama e fortuna.

Ora, anche *Sciosciammocca* se ne va, col nostro piu vivo rimpianto; il figliuolo di Eduardo Scarpetta deve, se voglia, scenicamente, vivere e prosperare, farsi becchino dell'arte paterna, e schiudere le porte del suo teatro al soffio rigeneratore di quell'arte razionale e umana, che oggi, dopo lunga battaglia di polemiche, si è, finalmente, rivelata e imposta.

A rapidi tratti, tentiamo qui di rifare la storia dell' ultimo quarantennio di vita del teatro napoletano. I *rari nantes*, che dal 1880 al cadere del secolo si affannarono, dalle colonne dei giornali o nelle discussioni degli scarsi cenacoli letterarî partenopei, a soste-

nere la bontà e la necessità di una riforma della nostra scena vernacola, erano derisi quali sognatori a occhi aperti, e fuggiti come eretici o appestati. Oggi, non più.

Il primo tentativo di dare a Napoli un teatro mondo della volgarità buffonesca rimonta al 1882, e abortì miseramente, per manco non di attori, ma di opere. Fu un annunzio, e non altro; nacque e morì soltanto nel cervello e nel cuore degli annunziatori, che furono il critico Eduardo Boutet e l'attore Crescenzo di Majo. Giova tener conto di questo episodio, che non ha trovato finora il suo storico, fra i tanti che pur hanno scritto di teatro napoletano. Eduardo Boutet e Crescenzo di Majo raccolsero, dunque, al piccolo teatro *Rossini*, una eletta schiera di attori, in maggioranza trasmigrati dalla scena italiana, e suonarono le sette trombe per la città, alla ricerca degli autori. Accorsero al richiamo Michele Cuciniello, Roberto Villani e un signor D'Auria, redattore del *Piccolo*, la famosa gazzetta di Rocco de Zerbi. Cuciniello offrì alla nuova impresa la traduzione in vernacolo della sua commedia *Stella*, che mutò titolo, e divenne *'E male vicine;* Villani trasse dal teatro piemontese una commedia, che intitolò *Rispetta a muglièreta;* e D'Auria tradusse in dialetto *La medicina di una ragazza ammalata*, di Paolo Ferrari. Inoltre, Achille Torelli promise di adattare alla

scena napoletana la sua bella commedia *I mariti;* ma la promessa doveva, come vedremo, essere mantenuta soltanto quattro anni dopo.

Risultato desolante: un commediografo, - il Cuciniello, - due *dilettanti*, - il Villani e il D'Auria, - una promessa di Achille Torelli, e tre opere scritte in lingua e ricopiate in dialetto. Ce n'era abbastanza per dichiarare bancarotta. E i due buoni sognatori furono costretti a rinviare a miglior tempo l'attuazione del loro sogno.

Sogno davvero. Napoli non aveva ancòra detto addio a *Pulcinella*, e adorava *Sciosciammocca* fino al fanatismo. Oltre *San Carlino* e i teatrucoli e le baracche che accoglievano gli stanchi eredi del buffone acerrano, il teatro napoletano non aveva altri asili. Eduardo Boutet e Crescenzo di Majo erano due matti da legare.

Matto da legare anche il barone Giulio de Regina, il quale, sul finire di quello stesso anno 1882, al teatro *Nuovo*, tentò, con esito addirittura disastroso, la resurrezione delle " favole atellane „: commediole satiriche, rifatte su lo stampo delle antiche " farse cavajole „, scritte in forma italo-napoletana, e rivolte a pungere e a vestir di ridicolo uomini e cose di quei giorni. Giulio de Regina volle atteggiarsi ad Aristofane del suo tempo, e pervenire ad una riforma purchessia, a traverso la breccia della farsa arguta e un po' pungente

e boccaccesca. Ma il pubblico disse no, quasi si tenne offeso dalle allusioni satiriche, dal linguaggio, dagli atteggiamenti licenziosetti dei personaggi delle " favole „; e urlò al barone e alla sua iniziativa, e impose la discesa del sipario, a metà dello spettacolo, la sera dell' inaugurazione. Si recitava una " favola „ intitolata *La cuccagna*; e uno scandalo interruppe a mezzo il primo atto. Un personaggio, sotto la toga di magistrato, si era permesso di rivolgere a un altro personaggio, di nome *Manipolano*, questo complimento: " *Manipolà, sòreta è bona!* „

Scoppiò l'uragano nella sala. Un tumulto infernale accolse la " battuta „ oscena. Il pubblico si levò compatto a protestare, e pretese che la rappresentazione cessasse.

Morale dei tempi! I discendenti di quei protestanti gusteranno con entusiasmo, più tardi, *Le pillole d'Ercole, Chopin, La dame de chez Maxim* e tutta la pornografia francese, che fornirà il fondo di " repertorio „ a Eduardo Scarpetta, a Gennaro Pantalena, a Raffaele de Crescenzo, a Giuseppe Scelzo, a tutti i *mattadori* di compagnie napoletane, i quali chiederanno gloria e fortuna a *No turco napolitano*, a *La nanassa*, a *La sartoria di madama X*, a *Doie quaglietelle*, e ad altre sconcezze esotiche, importate a Napoli, ricucinate in dialetto e barattate per merce di casa.

Scappato a gambe in aria il barone De Regina, il teatro partenopeo rimase in signoria di *Sciosciammocca* e di *Pulcinella*, fino alla primavera del 1886.

L'epidemia colerica del 1884 ha spazzato via da Napoli, insieme con migliaia di anime, deplorevoli consuetudini e tristissime cose. Agostino Depretis ha gridato per la vie della città la parola redentrice: " Sventramento! „. Le vecchie case del suburbio si abbattono sotto il piccone; la sterminata folla dei cenciosi senza tgiene e senza alfabeto è scacciata dalle oscure iane dei suoi fondaci, dei suoi vicoli, delle sue strettole, ed è spinta all'aria, al sole, alla vita. Napoli comincia a rinnovarsi nel corpo e nello spirito; e lascia, in parte, le sue memorie e le sue abitudini di immenso borgo musulmano, sotto le macerie del Risanamento. È quasi tutta l'anima di *Pulcinella* che se ne va. Piazza del Castello è sbarazzata delle sue baracche di legno; e *San Carlino* è demolito. Scarpetta lascia l'umile casa nativa, e batte ribalte maggiori e più copiosa moneta. Passa co' suoi comici al *Mercadante*, di lì al *Fiorentini*, e, poi, ancòra, al *Mercadante*; il suo " repertorio „ si arricchisce di nuovi numeri franco-partenopei; la risata trionfa, ma non è più, neppure, risata paesana, come ai tempi di *Giancola* e di Antonio Petito. È risata straniera. Quella indigena si è ridotta in un teatru-

colo di via Foria, ove Davide Petito ha raccolto i militi superstiti dell'antico esercito sancarliniano, o nel sotterraneo della *Fenice*, ove Raffaele Scelzo balbetta le ultime amenità del *Pulcinella* giancoliano, o nei *casotti* angusti e lerci di Mercato, di Pendino, di Porto.

È la desolante crisi del teatro indigeno, che non ha più *Pulcinella* e non è ancòra di arte; è l'ora di *Sciosciammocca*: l'ora dell'ibridismo e della caricatura; e Scarpetta impera, indisturbato, fino al 1887.

Avviene in quest'anno il primo distacco di Gennaro Pantalena dal suo capocomico: il primo di tutta una serie, che doveva conchiudersi, e si conchiuse, con la formazione di una vera e propria compagnia napoletana, quella appunto che don Gennaro diresse al *Nuovo*, per sei anni, fino a quando, nel 1911, l'impresario di quel teatro, Pasquale Molinari, non costrinse la bella schiera dei suoi comici a recitare le cose di Scarpetta, provocando così, insieme con la reiezione dell'attore insigne, la reazione e l'esodo dei commediografi.

E qui, una brevissima digressione. Gennaro Pantalena non intese a tempo il suo destino di attore. Era nato fatto, fin da quando emerse dalle ombre del *Sebeto*, per essere l'antagonista di Scarpetta, il capo logico e naturale di una compagnia d'arte dialettale, sana

e schietta. Ma Scarpetta lo sedusse, e lo attrasse per lungo tempo nella sua orbita, ritardando, così, la riforma sostanziale del teatro paesano. Vollero i fati che i temperamenti dei due attori fossero troppo stranieri e cozzanti: un accordo tra essi non poteva durare. E Pantalena spezzò varie volte il giogo scarpettiano, sotto il quale, dopo il distacco del 1911, non ritornò mai più.

Ma la morte lo colse, quattro anni dopo, e con lui si spense una tradizione illustre di buon gusto, di schiettezza, di sobrietà. Attraversava l'Italia coi suoi comici, e nel calendimaggio del 1915 offriva la mirabile arte sua, come per un prodigio di giovinezza rinascente, alle platee entusiaste di Sicilia, quando la Nemica implacabile lo ghermì a tradimento e lo atterrò, d'un colpo. Gli concesse appena il tempo di ritornare a Napoli e la grazia di morire nella sua terra, nella sua casetta, nel suo letticciuolo, assistito dall'unico e grande amore di tutta la sua vita: la figliuola adorata. Si era affrettato all'ultimo ritorno, con entro l'anima il terrore di soccombere prima di giungere alla mèta desiderata: a Napoli, alla sua casa, al suo amore.

È il teatro napoletano perdé il suo maggior decoro. Don Gennaro Pantalena fu modello ed esempio di sincerità, nel magistero interpretativo; nessun comico, al pari di lui, seppe

trarre dall' arte sua il massimo risultato, in efficacia, in naturalezza, in sobrietà, con l'impiego del minimo mezzo. Tra l'uomo e l'attore non correva divario; la " quinta „ di cartone e di tela non era, per lui, la barriera convenzionale tra la finzione e la realtà; no: egli era su la scena quale nella vita: semplice e verace, sempre: nel sorriso, nella risata, nel pianto. Emerso dal convenzionalismo sancarliniano, così illuminato e pieno di genialità, fu, per istinto, rinnovatore e riformatore della scena napoletana: ripudiò le vecchie " maschere „, le vecchie formule, le vecchie smorfie, i vecchi *trucchi*, e guidò se stesso e i suoi attori - giacché egli fu davvero un maestro - per le chiare vie della schiettezza, della compostezza, della verità. Seppe, più che non volesse. Poiché egli non mai si prefisse con fermezza di volontà l' esplicazione di un suo programma di educatore e di rinnovatore; ma seguì il suo istinto di artista, senza discutere, senza " definire „, senza sottilizzare. Fu grande interprete per vocazione, non per elezione: in ciò, appunto, il segreto del suo costante trionfo, spesso conseguito a dispetto della sua stessa volontà. Era grande, e nulla mai chiese ad alcuno: non croci, non commende, e neppur " soffietti „ di giornali. Ripudiava tutte codeste cianfrusaglie della " celebrità ufficiale „; non leggeva i giornali; non amava i giorna-

listi. Ed ecco dei titoli di onore che nessun altro comico potrà mai vantare dinanzi alla storia.

La prima levata di scudi contro le vecchie e le nuove " maschere „ ebbe suo campo il minuscolo palcoscenico del teatro *La Fenice.* Qui, la compagnia di Gennaro Pantalena, che vantava tra i suoi migliori " scritturati „ Raffaele, Amalia e Corinna de Crescenzo, la giovine e bellissima Emilia Persico e la indimenticabile Adelaide Agolini, dopo una breve corsa a traverso il vecchio " repertorio „, offrì al pubblico il primo esemplare durevole di commedia paesana, con *Lo buona marito fa la bona mugliera* [1]), di Achille Torelli. Era un felice travestimento dialettale della famosa commedia del Torelli medesimo: *I mariti*; e al travestimento aveva anche un po' lavorato, insieme con l'autore, Salvatore di Giacomo. La rappresentazione ebbe un esito trionfale. Agli spettatori e alla critica, *'O buono marito* parve non un rifacimento, ma una commedia originale. E tale essa è. L'opera ha così spiccati caratteri di napoletanità, nelle persone e nell'ambiente, che davvero, se il car-

[1]) Achille Torelli: *Lo buono marito fa la bona mugliera:* Bideri, ed. - Napoli, 1887.

tellone non ce la denunciasse, nessuno penserebbe mai alla derivazione.

'O buono marito fu il colpo di accetta, assestato sul vecchio tronco della buffoneria sancarliniana. È opera di verità e di vita, di sentimento e di costumi, umana e poetica insieme. Non ha favola, se per favola debba intendersi un fatto unico, esposto nelle sue origini, nel suo snodamento e nelle sue conclusioni. È un ricco e tenue avvicendarsi e agglomerarsi di episodi e di tipi, raccolti dalle case e dalle piazze napoletane, e trapiantati su la scena. L' unità è nella sostanza stessa dell'opera: mettere in moto e in antitesi cinque o sei coppie coniugali, ciascuna delle quali rappresenta ed esprime uno stato particolare del coniugio, e collocare in fondo alla commedia una lieta morale: la coppia che meno par destinata a conquistare la felicità è quella davvero felice.

Nannina, figliuola del beccaio *Vicienzo Paniello*, è promessa sposa di *Jennariello,* un commerciante di crusca e di cavalli: un giovine d'oro. Ma la donna si mostra riluttante all'amore del suo promesso; ella è invaghita di un cameriere elegante e azzimato, che un giorno finisce per rivelarsi ladro del suo padrone. È la prima delusione di *Nannina*, alla quale, per contrasto, *Jennariello*, divenuto suo marito, prodiga tutte le tenerezze e tutte le cure, fino al sacrificio di sé e delle cose sue. Un giorno, in-

fatti, per non ritardare neppur di un minuto al convegno che ha dato a sua moglie, egli sferza alla corsa un suo cavallo, fino a ucciderlo. A poco a poco, la giovane si lascia conquistare dalla premurosa sollecitudine del suo sposo. Quel cavallo morto genera in lei una salutare reazione: ella sente di voler un bene dell'anima a *Jennariello*, il quale tutto sacrifica al suo amore, ma nel tempo stesso non è di quelli che si lasciano accecare dalla passione, fino alla schiavitù. È l'uomo: ama e domina: adora la sua donna, ma vuol essere padrone nella sua casa. *Nannina* è sedotta dalla devozione e dall'energia di *Jennariello*. Vivono intorno a lei tante altre coppie infelici: una sua sorella, *Teresa*, capitò in moglie a un *Mariano*, divorato fino alle midolla dal tarlo della gelosia; un suo fratello, *Martino*, trascura a tal segno la sua mogliettina timida e buona, che per poco costei non cade nei lacci del peccato; e ancòra: una sua amica, *Giesummina*, andò sposa a un pessimo arnese, *don Ferdinando*, dal quale dové separarsi. Una sola coppia seppe vivere in perpetuo amore: quella dei suoi vecchietti: di suo padre e di sua madre. *Nannina* si concede con tutta l'anima al suo *Jennariello*; la bisbetica è domata; un bimbo verrà ad allegrare la nuova casa nuziale. E su questo an-

nunzio di maternità felice, che la giovine susurra all'orecchio del suo sposo, cade la tela.

Non c'è altro. Ma è tutto un piccolo mondo napoletano che si agita in questi quattro atti di Achille Torelli. Se un po' sfrondata nel dialogo, alquanto arcaico e troppo fastoso, io non esiterei a definire questa commedia un capolavoro. Certo è che Achille Torelli, in tempi oscuri, seppe, con questa sua bella opera, illuminare e indicare la buona via ai sognatori e fautori del teatro d' arte napoletano. *'O buono marito* fu annunzio vittorioso di vita nuova. Esso soltanto sanzionò la morte di *Pulcinella* e di *Sciosciammocca*; e ad esso, soprattutto, il nostro teatro deve il suo radicale rinnovamento. Verrà più tardi Salvatore di Giacomo, e verranno i commediografi minori; ma essi andranno, forse con più agili garetti e più moderna educazione, per la via aperta da Achille Torelli. Il quale fu lampo soltanto, non luce durevole. Sia detta questa amara verità al commediografo illustre. Oltre *'O buono marito*, il teatro dialettale di Achille Torelli ha scarsissimo valore: è nulla, o quasi: sembra non dettato dalla stessa voce di colui che, ventenne appena, fu consacrato alla gloria dalla lode di Alessandro Manzoni. *Lo miullo de la rota*, *Core d'oro*, *Doie catene*, *'A chiesa d''o sango*, *Don Nicò, si' piécoro!*, *Nun te ne ncarricà* son cose trascurabili, alle quali il cri-

tico rispettoso è bene arresti l'esame e risparmii la censura.

Contemporaneo del Torelli fu un modestissimo impiegato del Regio Lotto: Francesco Gabriello Starace. Costui scrisse e fece rappresentare, a *La Fenice*, in quello stesso anno 1887, un suo " atto unico „, intitolato *Nu guaglione 'e mala vita*: un mediocrissimo componimento, che ebbe un successo strepitoso, un po' in grazia della moda antiscarpettiana, e un po' più per la valentia degl'interpetri, tra i quali rifulsero Gennaro Pantalena e il giovine Achille Mastriani, nipote del popolare romanziere napoletauo, Francesco. Nulla di notevole nella favola. Un giovinotto, traviato dalla mala vita, lascia la sua casa onesta per delinquere tra le braccia della sua trista amante. Appunto per difendere la sua ganza, egli è colpito a morte; e ritorna agonizzante nella sua casa, per morire tra le braccia di mamma sua.

Nu guaglione 'e mala vita, come tutta l'opera teatrale di Francesco Gabriello Starace, non merita copia di commenti. Tale opera è certo lodevole per l'ora in cui venne alla luce della ribalta. Ma essa non può aver valore nel tempo, poiché non sorretta da qualità resistenti, di forma e di contenuto. Starace fu cittadino amabile e decoroso, ma ebbe scarsissime doti di genialità e di cultura. Non era un letterato;

e fu artista soltanto perché vide, in penombra, la necessità di riformare la scena casalinga, e alla riforma si accinse con alacre cuore. Merita ricordo e compianto, non marmi e bronzi, in un paese che non sa ancor piegarsi a raccogliere degnamente le ossa di Gaetano Filangieri! La commedia dialettale non è forma di arte inferiore: è riproduzione di vita: è acqua chiara, perché attinta alla fonte del vero; e chiede al riproduttore non soltanto la conoscenza della sua gente, ma l'educazione stilistica e l'abito alla ricerca formale e sostanziale: qualità, codeste, assenti in Francesco Gabriello Starace, come nella maggioranza dei successori di lui. Starace ebbe più intuito che coscienza; parecchi tipi creati da lui son tratti dal vivo, come il maestrucolo, la usuraia e il *souteneur* di *Gnesella*, e gli spostati della *Società 'e meze cazette*. Ma *Gnesella*, *Na società 'e meze cazette*, *Na bona guagliona*, *Monsignor Perrelli*, e tutte le altre commedie di questo egregio cittadino - originali o derivate - non sono cose d'arte, non eccellono né per bontà di forma, né per solidità di sostanza. Onorano, ma non fortificano il nostro teatro dialettale [1]).

[1]) Il teatro di Francesco Gabriello Starace è quasi tutto inedito. A cura di un editore Abatino, sul finire del secolo scorso, videro la luce, a Napoli, in libercoli di pochi soldi, *Nu guaglione 'e mala vita*, *Gnesella* e *Na bona guagliona*.

Siamo, ora, in piena modernità. Nel 1888, Gennaro Pantalena e i suoi comici trasportano le tende da *La Fenice* al *Nuovo* ; e su le scene di questo teatro rappresentano *'O voto*, di Salvatore di Giacomo e Goffredo Cognetti.

Già del Cognetti vanno vittoriosi per l'Italia, interpretati dalle migliori compagnie, due drammi napoletani, *Santa Lucia* e *A basso Porto*, opere non certo scevre di pregi, ma riproducenti una Napoli vista a traverso le pagine delle " guide „ diffamatorie e dei romanzi di Francesco Mastriani. Non mette conto discuterne; giova soltanto avvertire che i due componimenti scenici del Cognetti furono tradotti in dialetto napoletano da Salvatore di Giacomo, e rappresentati con lieto esito dalla compagnia del Pantalena. Ancòra oggi, essi fanno parte del fondo di magazzino del teatro nostro. Ma il tempo opererà la necessaria selezione.

'O voto mise, dunque, in evidenza un'opera d'arte verace e due liete speranze della scena paesana: l'una destinata a salire in luce, l'altra a rientrare nell'ombra.

Rappresentato in veste italiana da primarie compagnie di prosa, - quella di Adelaide Tessero e l' altra di Andrea Maggi, - codesto dramma fu tradotto dal Di Giacomo nella parlata nativa, ed ebbe su le scene del *Nuovo* il suo battesimo trionfale. Fu trionfo dell' opera

e degl' interpreti; segnò, dopo *'O buono marito*, il passo davvero decisivo su la via della riforma. Per esso, i nostri comici uscirono definitivamente dal campo della caricatura, e il teatro di casa dalla volgarità pulcinellesca e sciosciammocchiana.

Una novella di Salvatore di Giacomo, intitolata appunto *Il voto* [1]), forni la materia drammatica a quei tre atti. L'operaio tintore *Vito Amante*, che ha bottegha nel quadrivio di Santa Caterina Spinacorona, è sofferente di mal cardiaco. Un giorno, per un attacco del suo male, il giovine ha uno sbocco di sangue. Tutta la minuta gente del rione è in pena per la disgrazia del tintore, e si raccoglie, ansiosa e cianciante, presso la bottega di lui. I commenti si intrecciano: il cicaleccio invade la piazzetta: sono voci di pietà, ammonimenti e scongiuri, e non manca la malignazione. *Don Vito* è in peccato; egli vive in tresca con *donna Amalia*, moglie del cocchiere *Annetiello*, un becco contento; e il Signore lo punisce. Se vuol riconquistare la pace e la buona salute, egli deve spezzare la mala catena. Gli occhi e il cuore della folla sono attratti dall'immagine di un Gesù crocefisso, che si eleva,sotto un tabernacolo illuminato da lampade e lanternine votive, al

---

[1]) È contenuta nel volume *Rosa Bellavita*: Laterza ed. - Bari, 1888.

centro della piazzetta. *Vito Amante* appare come tramortito su la soglia della sua bottega, ed è spinto verso il Cristo da cento mani pietose e da cento voci dolenti. Si vede perduto; e in un istante di smarrimento il misero si prostra a pie' della croce e fa giuramento solenne, se la guarigione otterrà, di togliere dal peccato e far sua sposa una donna perduta.

Il *voto* è fatto; la folla manda benedizioni all'operaio redento; la piazzetta si spopola. Il tintore è solo, presso la sua bottega. D' un tratto, una rosa viene a cadere dinanzi a lui; una mano ignota la ha lanciata di sotto le persiane della finestra di una mala casa, posta su la piazzetta. Poco dopo, una giovinetta esce dal portoncino della trista dimora, e si dirige ad attingere acqua a una fontanina. È *Cristina la capuana,* così e non altrimenti nota tra le sue compagne di sventura. È lei che ha lanciato la rosa a colui che giurò al Cristo di volere redimere una donna caduta. In una scena maravigliosa di umana poesia, *Vito* e *Cristina* si confidano le loro pene, e s' intendono: il tintore terrà fede al *voto:* egli sarà lo sposo della Maddalena dei bassi fondi. Ma vigila *donna Amalia*, la druda; ella, che tutto ha dato al suo amante, - la sua fede di sposa, il suo onore di donna, anche il sonno delle sue notti, - non subirà il tradimento. Tutto sacri-

ficherà, pur di strappare *Vito* all'amor di *Cristina*; e avrà alleata in questo suo proponimento la vecchia madre del tintore, che mal tollera l'intrusione di una " disgraziata „ nella sua casa onesta. E la druda circonda di blandizie e di generose offerte *Cristina,* la quale, tenace al suo sogno di redenzione, oppone a tutte le tentazioni un rifiuto accanito, e proclama alto e forte il suo amore: " *Voglio a Vito!* „

Ma *Vito* è coscienza incerta e vacillante: è il Nikita tolstoiano: non ha una volontà propria, e subisce l'influenza delle volontà esteriori; la violenza sensuale di *donna Amalia* e quella sentimentale di sua madre possono in lui più del silenzioso amor di *Cristina.* E costei soccombe nella lotta impari. È la sera della festa di Piedigrotta. Tutta Napoli tripudia. E nell'ebbrezza di tutte le cose *Vito* ritorna alla sua druda, e *Cristina*, già morta nell'anima, batte di nuovo al portoncino della casa infame, a rivivere la vita ignobile, che ella si era illusa di aver abbandonata per sempre.

Dramma umano, nel più vasto e compiuto significato dell'aggettivo: tale che basterebbe, esso solo, a mettere su salde basi la fama di un commediografo. *'O voto* ebbe in Ferdinando Martini il suo apologista: e fu apologia meritata. Apparso nel tempo in cui Giovanni Verga, con fresca audacia, strappava l'arte italiana

dalle strettoie del romanticismo, per rituffarla nelle acque limpide della verità, codesto dramma fu e rimane esemplare durevole di quella forma d' arte nata dall' innesto e dalla fusione della poesia con la realtà, sdegnosa di lenocinî letterarî, e dalla quale rampollarono, in prima ora, *Cavalleria rusticana* e, più tardi, *In portineria* e *La lupa* del Verga, e *Malia* del Capuana. In così bella compagnia il dramma di *Cristina la capuana* si colloca degnamente. È di quei documenti d' arte intesi a dimostrare che, in fatto di teatro, qui, da noi, non si trova salute, oltre le ribalte regionali. Spiritualmente, l'Italia è ancora una " espressione geografica „: non ha una vita propria: è una federazione di vite. L'opera nazionale non c'è; forse nascerà; ma sta in fatto che non è ancor nata. E non faccio qui una questione di forma, ma di sostanza. Mettiamo da parte la veste, che può essere dialettale o italiana; e guardiamo all' anima. L' anima italiana è Goldoni in *Barufe chiozzote*, è Gallina in *Serenissima*, è Selvatico in *I recini da festa*, è Bersezio in *Miserie d' un mossiù travet,* è Verga in *Cavalleria rusticana*, è Capuana in *Malia*, è Di Giacomo in questo *Voto;* e ancòra: è D' Annunzio in *La figlia di Jorio*, è Bracco in *Don Pietro Caruso*, è Benelli nella *Cena delle beffe*. Oltre, può essere il rumore, anche l' entusiasmo, di un momento; ma è il silenzio nel tempo. Più

che opinione, è storia. Un rapido esame a tutto il teatro italiano non può non condurre a questa conclusione.

'O voto è, inoltre, opera di sana ossatura: saggio notevole di tecnica teatrale. Nessuna delle posteriori commedie del Di Giacomo - *A San Francisco, Mese mariano, Assunta Spina, Quand l'amour meurt* [1]) - può reggere al raffronto, in fatto di armonia costruttiva, e anche di efficacia drammatica e di osservazione psicologica. Nel *Voto*, Salvatore di Giacomo si rivela schietto e compiuto scrittor di teatro; quanto al resto, egli è spesso novellatore, sempre poeta, di rado, o quasi mai, commediografo. Già, il teatro del mio illustre concittadino non fa mai capo a se stesso: il drammaturgo deriva sempre dal novellatore o dal poeta. Ecco: i sette mirabili sonetti di *A San Francisco* [2]) generano il dramma omonimo; *Mese mariano* viene direttamente da una novella di *Mattinate napoletane* [3]); e *Assunta Spina* piglia anima e nome da una novella della " raccolta „ *Rosa Bellavita* [4]). Sola opera concepita

[1]) S. Di Giacomo: *Teatro.* - Carabba, ed. - Lanciano, 1910.

[2]) S. di Giacomo: *A " San Francisco „.* - Pierro, ed. - Napoli, 1894.

[3]) S. di Giacomo: *Mattinate napoletane.* - Pierro, ed. - Napoli, 1886.

[4]) S. di Giacomo: *Rosa Bellavita.* - Laterza, ed. - Bari, 1888.

e scritta direttamente per la scena è *Quand l'amour meurt*; ma questa appunto definisce in modo compiuto il temperamento di Salvatore di Giacomo.

Temperamento di narratore, non di rappresentatore. A teatro, Salvatore di Giacomo è uno " spostato „. La sua casa è troppo in alto e in solitudine, tutta cinta di giardini e di mare; i rumori, le lotte, le passioni, le necessità della vita quotidiana non mandano fin lassù i loro echi. Alla porta di quel romitaggio batte spesso l'amore; ma vi batte con le mani cariche di rose e le labbra frementi di dolci promesse. Il rapsòdo canta incomparabilmente, come non mai, nei secoli, seppe cantare altro cuore napoletano; ma egli sa cantare soltanto la *sua* vita: la *sua* casa, il *suo* mare, i *suoi* giardini, il *suo* amore. La vita degli altri gli è straniera. Cantar di sé e per sé: ecco la bellezza e il privilegio, ma ecco anche l'unilateralità, e quindi la manchevolezza, dell'arte di Salvatore di Giacomo. L'artista non sa e non può - usiamo pure l'orribile verbo - *obiettivarsi:* vive troppo intensamente di sé e in sé, per aver tempo e modo di occuparsi degli altri. È un contemplatore, più che un osservatore; vede meglio le forme che le anime, e da quelle soltanto si lascia sedurre; descrive o narra, non rappresenta. Ma ha intuito acuto e coscienza ostinata, e vuol vincere anche a dispetto del suo

temperamento. È un meridionale autentico: si entusiasma di tutto, e tutto vuole appropriarsi e far materia d'arte, anche ciò che spiritualmente non gli appartiene. È poeta, è novelliere è pittore; e vuol essere anche storico e drammaturgo. Ma l'adattamento è palese: la sua storia è fatta di fantasia per tre quarti, e per tre quarti le sue commedie son fatte di riferimenti. È pittore del particolare; l'insieme gli sfugge. Lo scorcio, il frammento, il bozzetto, la miniatura son tutto l'amore e il laboratorio di questo artefice. Il poeta guadagna vittoriosamente la mano allo storico e al commediografo. È tutto qui Salvatore di Giacomo.

Documentiamo, in punta di penna.

A San Francisco è un quadro, più che un dramma. La vita dei carcerati di bassa lega è ritratta con brevi e incisivi tocchi. Ma il dramma è introdotto a forza nell'ambiente, si svolge attraverso una serie di *ficelles*, e si risolve in un dialogo che è un racconto. Il tema è noto. L'oliandolo *Giovanni Accietto* ha ucciso sua moglie, la quale aveva concesso il corpo e l'anima al camorrista *Peppe Pazzia*. Va in carcere, e nel camerone a lui destinato incontra l'amante di sua moglie. Costui ha già un vago presentimento di sventura: ha sognato cose lugubri, ha udito venir su dalla via la voce canora della sua nuova amante, la quale lo

mette in ansie, su gli accordi di mandolini e chitarre:

" *T'arraccumanno, guaglió, statte attiento,*
ca priparato nu schianto te sta! "

Ma il presagio del sogno e l' *avvertimento*, che tutto dovrebbero rivelare al cuore superstizioso di un camorrista, nulla dicono a *Peppe Pazzia*. Egli si trova di fronte al marito della sua druda; e non si veste neppur di prudenza, in attesa di conoscere la ragione dell'arresto di colui; ché, anzi, quando *don Giovanni* accenna a spezzare un sigaro, per fargliene parte, egli gli fa cenno di attendere, e gli porge il suo coltello per quella piccola bisogna. Quel coltello appunto ucciderà *Peppe Pazzia*. Senza una così evidente e inverosimile transazione, il dramma non potrebbe giungere al suo epilogo. Il quale è presto detto: *don Giovanni* narra a *Peppe* il delitto commesso. Il camorrista era il ganzo di sua moglie. Che muoia! E lo trafigge, sotto gli occhi dei carcerati ancòra svegli, senza che costoro accorrano a difendere il loro compagno e superiore di grado, e senza che l' aggredito invochi il soccorso dei suoi subordinati. Dialogo magnifico di colore e di gergo; figure incise nel bronzo; ambiente ritratto con vigoria impressionante; ma dramma convenzionale e trasci-

nantesi faticosamente su i trampoli del *mezzuccio.*

Mese mariano è una novella preziosissima, passata dal libro al palcoscenico, senza nulla perdere del suo carattere narrativo. L' opera fu definita, ed è, " un gioiello „; ma è gioiello da incastonare meglio in biblioteca che nell'arco scenico. Anche qui l'ambiente e i personaggi, che son quelli della burocrazia dell'*Albergo dei poveri* napoletano, son plasmati con una gelosa e spesso leziosa cura di particolari; anche qui il cesello dell' artefice illustre si è affaticato a scolpire scorci e frammenti deliziosi; anche qui, come in tutta l'opera dialettale del Di Giacomo, la parlata è viva e spoglia di volgarità; ma anche qui l'*azione* è in penombra, e il fatto sentimentale, che ne è oggetto, è ridotto a riferimento.

La popolana *Carmela Battimelli* fu sedotta da un operaio; e dalla seduzione ebbe un figlio. Abbandonata dal suo seduttore, ella trovò un uomo che le diede il proprio nome, e la redense. Ma costui pose un patto all'unione legittima: che la sedotta dovesse allontanare di casa il nato dalla colpa. *Carmela* cedé all'imposizione, e fu sposa; il piccolo fu affidato alle cure dell'ospizio di mendicità, ove ora la poverina viene a vederlo. Ella narra all' economo dell'*Albergo* la sua sciagura, e induce a pietà quel vecchio impiegato, il quale delibera di

dare uno strappo alle sue attribuzioni, e manda a cercare il piccino nelle scuole dell'asilo. Ma la sera innanzi il bimbo è morto di meningite. Chi darà il tristissimo annunzio a quella madre inconsapevole? Una suora di carità si offre al terribile compito, e per assolverlo ricorre a un pietoso inganno. La regola dell' ospizio non consente visite a quell'ora; le funzioni sacre del " mese mariano„ inibiscono al piccino il bacio di mamma sua. *Carmela* piange, implora, impreca anche; tutto è vano: ella deve rassegnarsi alla rinuncia. Passano a frotte e in mistica cantilena i piccoli ricoverati, e si avviano al tempio. La madre ha l' illusione di vedere tra quelli il suo diletto. E se ne va, con un'amarezza e una speranza nel cuore: tornerà un'altra volta, e rivedrà il suo amore.

Come si vede, il dramma non tocca l'anima della protagonista. *Carmela* nulla sa e nulla intende della sua desolazione materna; e ignara ella si allontana dall'ospizio, accompagnata da un compianto non espresso. Il dramma, davvero mirabile e poetico in concezione, si rivela, in fatto, tramato per quattro quinti, fino all'annunzio della morte del bimbo, su motivi descrittivi e narrativi; e neppur nell' epilogo divampa, poiché la protagonista è da esso assente. Chi ha pensato *Mese mariano* non poteva che dar forma di racconto alla sua invenzione; e, infatti, *Mese mariano* nacque no-

vella [1]); la sciagura di quella madre si può descrivere, non rappresentare. Ma questo dramma di Salvatore di Giacomo vince le contestazioni del critico; è troppo nudrito di poesia, di tenerezza, di commozione, per esser tócco o menomato dai " distinguo „ e dalle sottigliezze del censore. Superba opera di bellezza, non tollera definizioni; ma è ancora un documento inteso a dimostrare che Salvatore di Giacomo è, in arte, sostanzialmente, narratore e poeta.

Parimenti, come ho già detto, da una novella deriva *Assunta Spina* [2]). L'avventura della sensuale stiratrice di Sant'Aniello a Caponapoli ha fatto andare in delirio le platee e ha determinato un conflitto stridente di opinioni nel campo della critica. Apologie esagerate e condanne eccessive: nel giudizio è mancato il termine medio. *Assunta Spina* non può dirsi il meglio dell'arte del Di Giacomo, e non regge al paragone di *'O voto* e di *Mese mariano*. È un dramma tumultuoso, pletorico, disordinato e convenzionale nel primo

---

[1]) La novella dalla quale è derivato *Mese mariano* è contenuta nel volume *Mattinate napotetane*, e s'intitola: *Senza vederlo.*

[2]) È nel volume *Rosa Bellavita*, e s'intitola appunto *Assunta Spina.*

atto, vieto e monco di psicologia nel secondo, intermezzato e conchiuso da motivi poetici, che sono, spesso, alquanto melodrammatici. Espone un fatto di cronaca nera, curato nei suoi effetti immediati, ma psicologicamente non espresso. *Assunta Spina* appare, e rimane, una sfinge. Dovrebbe essere una creatura fatale; è, invece, una creatura inesplicabile. Amante beneficata del beccaio *Boccadifuoco*, ella concesse le sue grazie a un poliziotto, e fu punita: *Boccadifuoco* le deturpò il bel volto con un colpo di rasoio. Ma l'onta dello *sfregio* rinfocola e ravviva l'ardor passionale della donna verso l'amante tradito. Lo rinfocola e lo ravviva fino al sacrificio brusco e violento. *Michele Boccadifuoco*, chiamato a dar conto del suo delitto, è giudicato, è condannato, e andrà a scontare la pena inflittagli in un carcere lontano. *Assunta* non potrà rivedere, spesso, il suo amore. È necessario che *Michele* non si allontani da Napoli. E per ottenere così poca grazia la stiratrice, ancor sotto la tremenda impressione del castigo inflitto al suo amante, tradisce il beccaio una seconda volta. Patteggia con un impiegato di cancelleria la sorte del condannato; costui non sarà allontanato da Napoli, ma ella dovrà soggiacere al capriccio sensuale del suo benefattore. È il prezzo: e *Assunta Spina* si affretta a pagarlo. Un così enorme sacrificio

è consumato il giorno stesso della condanna di *Michele*, e per vincere la distanza di pochi chilometri, quanti ne passano tra Napoli e Avellino, ove il beccaio dovrebbe scontare la sua pena!

Ma la vergognosa transazione si tramuta in amore violento: la stiratrice diviene la druda del vice-cancelliere. Per quale ordine logico o sentimentale? Non si sa. La transfigurazione psicologica di *Assunta* si compie dietro il sipario. Il trapasso è tutto intenzionale. E, come bene osservava Domenico Oliva, a teatro non si puó né si deve intendere ciò che non è espresso. Certo è che al secondo atto troviamo *Assunta* innamorata del vice-cancelliere *Funelli* fino all'esasperazione, e dimentica di *Michele* fino... alla rinuncia delle consuete visite al carcere.

Ora, *Boccadifuoco* ritorna; è un ritorno inpreveduto e imprevedibile; in prigione egli ha serbato condotta esemplare, e ha ottenuto il condono di tre mesi e poi, ancòra, di sette giorni di pena. Tutto ciò ignora *Assunta*, e ignora anche *Funelli*. È strano, ma è così. Strano ancòra più il fatto che tutti, anche la madre di *Michele*, anche le comari di Sant'Aniello a Caponapoli, anche le donnine impiegate nella stiratoria della *Spina*, ignorino la tresca di *Assunta* col " cancelliere „. *Michele* ritorna, acceso di desiderio, nella casa della

sua amante; in una scena singolare di efficacia drammatica, ma irta di transazioni, *Assunta* apprende dalla bocca di lui che *Funelli* è marito, è padre, ed è sul punto di emigrare da Napoli. Nella donna divampano tutti gli spiriti della vendetta: ella confessa a *Michele* il suo nuovo peccato, e induce costui a un nuovo delitto. *Funelli* viene fischiettando alla casa della sua druda. La scintilla suscita l'incendio devastatore. *Boccadifuoco* impugna il suo coltello; affronta l' intruso su la via, nella notte; lo uccide; fugge. *Funelli* grida al soccorso, e si abbatte, esanime, su la soglia della stiratoria. Accorrono guardie e popolani, curiosi e atterriti. *Assunta* si accusa omicida, e porge ai ferri dei poliziotti i suoi polsi congiunti. La tela cade su i lamenti delle cornamuse, su i gravi rintocchi delle campane natalizie, e sul pianto nostalgico di un poliziotto abruzzese, lasciato a guardia del cadavere.

Ho già detto, riferendo la favola, che il dramma appare monco nella sua parte sostanziale, che è, in fondo, la psicologia della protagonista. Più che la tragedia dell'anima di *Assunta*, in questi due atti son messi in luce due " stati d'animo „ della enigmatica stiratrice. Manca il necessario trapasso dall'uno all' altro; l' opera d' arte non è, quindi, organica e compiuta. Più: l' azione procede e si svolge per

vie oblique, e con mezzi non convincenti. Certe " situazioni „ e certi ripieghi sono meno determinati dalla logica del fatto che dalla volontà dell'autore, il quale prepara allo spettatore abili reti e trabochetti. Più ancòra: tutta la parte descrittiva e corale del dramma, pur se curata con squisitezza di forma, non può dirsi davvero rispondente a realtà; mostra nell'autore intuito più che conoscenza diretta della materia impresa a elaborare. L'ambiente giudiziario di Castelcapuano [1]) è ritratto di maniera; in esso si agita una folla incomposta, senza direttiva, senza connotati, senza fusione. Dibattimenti che si celebrano a porte chiuse; confusione fra tribunale di prima e di seconda istanza; delitti e delinquenti d'Abruzzo giudicati a Napoli; avvocati pochini e magistrati nessuno; e in cambio venditori di cerini e di vivande, in piena sede giudiziaria. Tutto ciò non risponde a realtà ambientale; e in arte l'ambiente o è fotografia, o non è. Ma, di fronte a questi difetti, *Assunta Spina* vanta il bel privilegio di un dialogo smagliante, ed è opera di sicura e immediata ripercussione commotiva. Le bellezze della forma trionfano su la caducità della sostanza. Ed è

---

[1]) È l'antico edificio, ove han sede il Tribunale e la Corte di appello di Napoli.

appunto nella forma incomparabile il costante meritato trionfo dell'arte di Salvatore di Giacomo.

Napoli deve esser grata al suo Poeta, poiché il gran successo decretato ad *Assunta Spina* ha contribuito a elevare grandemente le sorti e il decoro del teatro napoletano, e a raccogliere intorno a esso il consenso del pubblico e la considerazione rispettosa della critica.

L'ultimo dramma del Di Giacomo è, finora, *Quand l'amour meurt*. È composto di due parti, saldate appena da un amalgama tenuissimo. La prima parte illustra ambienti e figure medio-borghesi, ed è un esemplare di sana comicità: un quadretto deliziosissimo, che rivela la mano esperta dell'artefice, curatore zelante e meticoloso del linguaggio e degli atteggiamenti delle sue creature. L'arte di Salvatore di Giacomo, impari ai voli audaci e alle profondità psicologiche, sta tutta qui: il cesellatore del dialogo incisivo e spoglio di volgarità, il colorista incomparabile, l'osservatore dello scorcio, l'innamorato del minuscolo e dell'impalpabile, escono ancòra una volta, come sempre, trionfanti dalla prova. *Donna Erminia la levatrice* e le sue " seducenti „ e " spirituali „ figliuole, *Ninì* e *Maria*, son figure tratte dal vivo; e tutta la scena della loro " visita di passaggio „ in casa Trabello è una riproduzione

felice di consuetudini casalinghe, e tesse tutta una fila di osservazioni preziose, di motti arguti, di amenità irresistibili. E siamo in piena verità, sempre, anche quando la loquela di *donna Erminia* si diletta di umorismo un po' farsaiolo.

Ma, e il dramma? Non si prevede e non si indovina; si annuncia soltanto, e anche troppo vagamente, per qualche parola di sconforto di *Silvia Trabello* alle caute domande di *Maria:*

- *Ma t' ha scritto?*
- *Macché! Macché!*
- *Gesú! Comme te sì' sciupata!*
- *Che mme ne mporta! Che mme ne mporta*

Sappiamo, dunque, che *Silvia* è un' anima innamorata, e scontenta del suo amore; non altro. Ce lo dice una parentesi mesta nel dialogo gaio, interrotto dalla curiosità di *donna Erminia,* di *donna Concetta Trabello* e di *Nini,* intente a contemplar dalla finestra, a traverso l'occhialino, la casa del pizzicagnolo *Bottigliero,* in festa nuziale.

Non c'è altro legame, oltre questo tenuissimo e quasi imponderabile, tra la prima e la seconda parte dell'azione scenica. E nella seconda parte è tutto il dramma, che, come ab-

biamo visto, non si prevede, non si indovina e vagamente si annunzia nella prima.

Donna Erminia e le sue figliuole lasciano la povera casa *Trabello* e vanno a festa in casa *Bottigliero*. Esce la commedia; entra il dramma.

Ecco venir su dall'atrio del palazzetto di *Vico Lammatari* prima il fischio, poi la voce di *don Raffaele Trabello*. Ed ecco, pochi istanti dopo, apparir su la soglia dell'uscio di scala il vecchio copista del *Teatro dei Fiorentini*.

Don Raffaele è brillo: un buon affare conchiuso gli ha concesso il lusso di bere e di portare nella sua misera casa, ove da mesi si vive di stenti, quasi di pane soltanto, copiose vivande. Un " giovine autore „, *" cu tanto nu fiore 'n pietto* „, gli ha commesso l'incarico di ricopiare entro ventiquattro ore un suo *lever de rideau*, che s'intitola appunto: " *Quand l'amour meurt* „. Argomento: un padre sa che la sua unica figliuola è caduta in colpa, e le perdona, e confessa di non avere il diritto di condannarla. L'indulgenza di quel " padre moderno „ mette fremiti di esasperazione nelle vene di *don Raffaele*; il copista, incallito nel suo ufficio di " macchina da scrivere „, si indigna e si accende di sacro orrore contro la nuova morale spacciata dall'imberbe drammaturgo. Le figliuole colpevoli non si perdonano, ma si scacciano: ecco la morale inesorabile di

Trabello. Il quale, eccitato dal vino ingerito, scatena tutta una furia di invettive, a sbaraglio della " psicologia moderna „, che è fango e depravazione, e in difesa dell' " onore domestico „, e snocciola tutto un rosario di male parole contro il " giovine autore „ che, col lauto compenso anticipatogli, pur gli ha concesso la voluttà di bere e di portare in famiglia un po' di grazia di Dio, raffigurata da un " fiaschetto di Chianti „, da alcune " fette di rosbiffo rifreddo „ e da un pezzo di " provolone pizzicante „. Strano : l'allegria del copista si risolve in un attacco a fondo alla morale del drammaturgo. La causa è in evidente sproporzione con l'effetto. *Don Raffaele* si acceca a tal segno nel suo furore di geloso depositario dell'onor casalingo, che, a un punto, dimentico della realtà che lo circonda, accenna a sua figlia la porta di casa e le grida minacciosamente : " *Jésce! Vattenne!* „ Atterrita dalla minaccia paterna, quasi fuori di sé, con gli occhi sgranati, *Silvia* raccoglie il suo scialletto, e balbetta, tremante : " *E..... addò vaco a chest'ora?!* „. È la confessione : la figliuola del copista è una donna perduta. E, fedele alla sua morale, il padre la scaccia, e allontana da sé anche la madre, che piange e implora pietà per la sua creatura. *Don Raffaele* rimane solo, tutto chiuso nella sua coscienza di giudice spietato ; ma la solitudine e il pensiero della

sua figliuola raminga lo atterriscono. Poche voci di nottambuli, salienti dalla via, gli fanno presagire per la perduta i pericoli delle strade buje. E il vecchio ristà; la pietà e il rimorso lo vincono; egli schiude la porta di casa, e dispare; la sua figliuola ritornerà.

Tra la monca confessione e la silenziosa dipartita di *Silvia* dalla casa paterna vive tutto il dramma; ma questo si è come atrofizzato nell'atto stesso della sua esplosione. È nato ed è morto tra due silenzî. Esso divampa soltanto nell'eloquenza irosa e nella narrazione accesa del copista: non passa dalla bocca all'anima dei personaggi. *Silvia* va via, e non sente il bisogno di rivelare la sua sciagura; il padre la lascia andar via, senza chiederle un come, un perché, un qualsiasi istintivo chiarimento su la causa e su le responsabilità di così orrenda catastrofe. Più inesplicabile ancòra è la psicologia di *donna Concetta Trabello*, di questa madre che si fa vincere dalla violenza di un marito ebbro, e si lascia staccare e allontanare dalla sua creatura, e non sente il bisogno di difenderla, di seguirla, di sfidare con lei anche il furore di quel padre implacabile. Sottrarre dalla scena culminante la figura di quella madre è come strappare al dramma la logica e il cuore. E Salvatore di Giacomo è troppo squisito poeta dell' amore e del dolore, per non intendere tutta la delusione cru-

dele che genera nello spirito dello spettatore una così fatta soppressione.

Quand l'amour meurt è opera d'arte di squisita fattura, ma recisa nel suo centro vitale. La sventura di *Silvia* commuove; ma il dramma che si addensa e si svolge intorno a quella creatura dell'amore e del peccato non è persuasivo.

E riassumiamo. Salvatore di Giacomo, come Gabriele d'Annunzio, come Guy de Maupassant, è narratore, essenzialmente. Abbiamo in patria l'antitesi vivente e operante: Roberto Bracco è rappresentatore, anche quando narra; Salvatore di Giacomo è novellatore, anche quando rappresenta. È il carattere fondamentale, è la *cifra* dell'artista: Di Giacomo è il più perfetto e amabile cantore che abbia avuto Napoli, dalle sue origini a oggi. Poeta egli sarà nel tempo, che non potrà distruggere la fama e l'opera di lui. E poeta rimane anche a teatro: e, per questo aspetto, anche a teatro, egli è degno di rispettosa considerazione.

Ho voluto largamente accennare al teatro di Salvatore di Giacomo, poiché è pur giusto collocare, qui, al posto d'onore, codesto artista, il quale, ad onta di tutto, rimane il più autorevole propulsore della nostra scena vernacola per più diritte e soleggiate vie. Il Di Giacomo ha contribuito alla bella riforma con

l'opera e, spesso, anche con l'autorità della sua parola. Spesso, ho detto, e ripeto, poiché, più spesso ancòra, solitario per indole e per elezione, egli è stato assente in polemica. Comunque, quanto deve il fiorire del teatro napoletano all'opera del nostro Poeta! Parecchie attrici e parecchi attori, i quali sciupavano le loro belle attitudini nelle strettoie del teatro buffonesco, devono a lui la rivelazione e l'affermazione in campo d'arte. E ricordo, nella ricca schiera, Raffaele, Amalia e Corinna de Crescenzo, i quali, accanto a Gennaro Pantalena, furono interpreti memorabili del *Voto*, e Marietta del Giudice e Giuseppe Cecchi, miracoli di verità, nell'interpretazione di *Mese Mariano*, e Adelina Magnetti, perfetta nella incarnazione di *Assunta Spina*, ed Enrico Altieri e il compianto Galloro e, ultima, la signorina Cozzolino, la silenziosa e tenera *Silvia* di *Quand l'amour meurt*.

Dopo il 1888, le sorti del teatro napoletano andarono incontro a resurrezioni fugaci e a lunghi silenzî. Pantalena e De Crescenzo, su le scene della *Fenice* e su quelle del *Nuovo*, ritentarono varie volte l'esperimento; ma finirono, dopo breve respiro, per ricadere nelle muffe del "repertorîo„ scarpettiano. *Sciosciammocca* era ancor forte e tenace; e le *riduzioni* dal francese inondavano le ribalte paesane,

elargite al pubblico dal " rammentatore „ Luigi Campesi, da Pasquale Petito, da Eduardo Minichini, da Vincenzo di Napoli-Vita. Costui ripeté la prova, nel 1892, al *Nuovo*, e raccolse intorno al suo programma una compagnia di attori e di filodrammatici; notevoli, tra i primi, Giuseppe Scelzo e Leonilda Santelia, un attore provetto e un' attrice di vaglia, i quali furono tra i più fedeli sostenitori della riforma, e, tra i secondi, il filodrammatico Abbate, il quale venne al cimento nelle parti di " primo attore „.

Ricordo ancòra la rappresentazione inaugurale. Giuseppe Scelzo apparve alla ribalta, dinanzi il velario, nel camicione e sotto la maschera di *Pulcinella*, a recitare un " prologo „, dettato, per l'occasione, da Salvatore di Giacomo. L' acerrano era penetrato furtivamente sul palcoscenico, e veniva a dare il suo addio al pubblico. Piangeva il misero esiliato, ed espresse al pubblico tutta l'angoscia del suo distacco e tutto il rimpianto del suo passato glorioso. Quando ebbe detto il suo commiato, *Pulcinella* rientrò nelle *quinte;* e il sipario si levò su la rappresentazione di una commedia di Pietro de Tommaso, intitolata: *Na passione*. La commedia ebbe ottimo esito; ma fu fuoco fatuo. Seguirono, più tardi, " tre atti „ di Achille Torelli, - *Core d' oro* -; ma questi ebbero avversa fortuna. Furono anche date alcune commedie dello Starace e rimesse in onore quelle del Di Gia-

como e del Cognetti. Ma l'" esperimento „, ad onta delle molte *novità* annunziate, - tra le quali ricordo una *riduzione* dialettale di Ferdinando Russo, - finì, come tutti quelli che lo avevano preceduto, in farsa. La compagnia del Di Napoli-Vita si rintanò per poco nel solito programma scurrile; poi, si sciolse. *Pulcinella* sporse ancòra dalle *quinte* il suo nero becco lucido, e *Sciosciammocca* la punta arrossata del suo naso. Lo stesso capocomico si acconciò a trascrivere dal francese in dialetto napoletano commedie e farse; e divenne uno dei più abbondanti fornitori del " repertorio „ di Pantalena, di De Crescenzo, di Scelzo.

Una nuova parentesi fu aperta, sempre al *Nuovo*, nel 1897, dalla buona volontà di don Raffaele de Crescenzo. In quella primavera ebbe liete accoglienze la rappresentazione del dramma *Na mala sciorte* [1]), del pubblicista Gaspare di Martino, il quale, una diecina di anni prima, aveva esordito, su le scene del *Sannazaro*, autore del drammetto *Mariuccella*. Del teatro napoletano Gaspare di Martino è stato polemista costante e alimentatore tra i più accaniti, se non tra i più felici. A lui si devono, oltre le cose mentovate di sopra, e altre trascurabili, alcuni

[1]) Gaspare di Martino: *Na mala sciorte:* tre atti. - Melfi e Joele, ed. - Napoli, 1900.

ravestimenti di commedie goldoniane, e la traduzione in dialetto napoletano della bella commedia del Giordano, *Severità e debolezza*. Ma le *riduzioni* del Di Martino - nota onorevole per lui - derivano sempre da opere d' arte indigene, non mai da volgari buffonerie esotiche, come quelle del Di Napoli - Vita, del Campesi, del Minichini e, più tardi, e ancòra oggi, del Lubrano, del Paolillo, del Rescigno, del Riccora e di consimili avvelenatori del nostro buon teatro vernacolo.

Il secolo si chiude melanconicamente. Nella primavera del 1897, al teatro *Mercadante*, la compagnia di Federico Stella interpreta la prima volta *A San Francisco* del Di Giacomo, e una mia *Chitarrata*, che ebbe accoglienze benevole e incoraggianti. Nei teatri minori, si nota qualche altro tentativo incerto; tra commediole e farse, appare ogni tanto qualche componimento degno di nota. E ricordo *Era de maggio* di Gaspare di Majo, e *'A mamma* di Peppino Pagliara. Ma son parentesi, e nulla più. Parentesi, anche, ma gloriosa, la rappresentazione di *Mese mariano*, del Di Giacomo, al teatro *San Ferdinando*, nell' inverno del 1900.

Il nuovo secolo si annunzia con un trionfo efimero di *Pulcinella*. Gennaro Pantalena e Giuseppe de Martino, impresario un signor Cam-

marano, tentano, nel 1901, al teatro *Nuovo*, di riedificare *San Carlino*: raccolgono una compagnia numerosa e valente, e rimettono in onore il vecchio " repertorio „. Riappariscono alla ribalta il *buffo chiatto*, il *guappo*, *don Anselmo Tartaglia*, la *caratterista*, la *servetta*, e *Pulcinella;* ma son cadaveri deambulanti in un mondo nuovo. Il contrasto tra la finzione e la realtà è troppo stridente. E il " tentativo „ abortisce miseramente, come l'altro, iniziato un anno prima da Scarpetta, al *Fiorentini*, e del quale ho detto più innanzi. Lo stesso impresario Cammarano fa omaggio alle urgenze dei tempi; e nel 1903 mette insieme, al teatro *Umberto*, edificato da pochi anni nel rione Porto, una compagnia, della quale affida la direzione agli attori Crescenzo di Majo e Luigi de Martino, fratello del famoso *Pulcinella*, e *Pulcinella* anche lui. La compongono attori egregi, tra i quali Marietta del Giudice, Marietta Girau, Gennaro di Napoli, Enrico Altieri, Giuseppe Pironi, Alfonso del Giudice, Antonio Milzi e, tra i giovanissimi, Luigi Galloro. Pubblico e critica accolgono favorevolmente la nuova prova. Il teatro, uno dei meno frequentati di Napoli, si popola tutte le sere, e tutte le sere echeggia di acclamazioni. Si rappresentano, con lieta fortuna, *Vicchiarella* e *'A siconda mamma*, due drammi di Crescenzo di Majo, i quali sono come lo stadio di

transizione tra il vecchio e il nuovo, e *Corna d'oro* di Gaspare di Majo, un dramma campagnolo, di notevole psicologia, e *Pagliettella* di Pietro de Tommaso, una mediocre commedia di costumi, e *Doie passione* di Vittorio Fortunato Guarino, e *'O peccato* di Francesco Bernardini, e *Mala nova*, un atto di Libero Bovio, già rappresentato al teatro *Nuovo*, qualche anno innanzi. *Pulcinella* è confinato nelle farse; ma, in capo a qualche sera, travolto dalla nuova corrente, è costretto a uscire dalla compagnia. La buona fortuna arride all'iniziativa; ma l'impresario è afflitto da troppe necessità; le entrate devono subire il taglio di troppe spese; e l'impresa finisce... per colpo apoplettico. Ahimé! Rammento che fui proprio io prescelto a dettare il programma di questo fortunato e disgraziato esperimento. Fatica non vana, e certo buona semina per l'avvenire.

Nel 1905, *Pulcinella* esula dal teatro *Nuovo*. Giuseppe de Martino si stacca da Gennaro Pantalena, il quale sventola di nuovo la bandiera della riforma; e nella quaresima di quell'anno rappresenta un dramma di Crescenzo di Majo, *Senza scola*, e un atto di Gaspare di Majo, *Don Peppe 'a gatta*.

Vicenda breve, e altro lungo oblio, fino all'autunno del 1905. Ma il dado è tratto. In quest'anno la compagnia è rifatta su più larghe e solide basi. È prima attrice la bella e vir-

tuosa figliuola del Pantalena, Elvira, che l'amore di sposa ha troppo presto strappata alla scena napoletana, e stanno con Pantalena la Del Giudice, Antonietta ed Elvira Giordano, Marietta Girau, il Di Napoli, l'Altieri, il Crispo, il Pretolani, il Galloro. Si rappresentano, in questo scorcio d'anno e nell'inverno del 1906, *Casa antica* di Libero Bovio, *'A vita* di Diego Luigi Petriccione, *'O mpuosto* di Ernesto Murolo, *Brutto Natale* di Pietro di Tommaso, *Ll' uocchie d' 'o pate*, anche del Murolo, *N' ommo 'e core* del Pignalosa, e *Nuvena 'e passione* del Guarino.

Ce n' è abbastanza, c' è anche del buono, se non dell'ottimo, e c' è, finalmente, una compagnia stabile del teatro napoletano!

VII.

I " GIOVANI AUTORI „

Due " tendenze „ - Ricordi polemici - Ernesto Murolo - " Gente nosta „ - Libero Bovio - Un dramma di Luca Postiglione - Raffaele Chiurazzi - Diego Luigi Petriccione - Carlo Netti - Gaspare di Majo - Rocco Galdieri - Salvatore Ragosta - Una carta di visita di Roberto Bracco - Gli altri commediografi - Il signor Me Stesso - Agli amatori e agli avversari del teatro napoletano - Conclusione.

Agli albori del ventesimo secolo si manifestano nel teatro napoletano due opposte *tendenze*: l'una rivolta a cercare nel comun fatto di cronaca, fino a quel tempo rappresentato soltanto nel suo rude realismo, reconditi significati psicologici sociali o morali, e l'altra che chiameremo *goldoniana*. Il nudo e possente verismo verghiano e l'ingenua gaiezza dell'avvocatino veneto non appagano più la coscienza e l'estro dei nostri poeti e dei nostri artisti: essi amano di non fermarsi alla superficie dell'episodio rappresentato: vogliono approfondire il pungolo dell'osservazione nelle carni e nell'anima dei loro personaggi, svelare l'intimo *perché* della *finzione scenica*, interrogare il *mistero:* più che il *detto*, mettere in valore il *non detto*, l'*inespresso*, quello che pare e non è inafferrabile o insignificante, e che sta dentro l'anima e non nei soli connotati apparenti

delle persone e delle cose evocate. Non tinte accese, ma sfumature; non tragiche ombre tetre e gaie luci abbaglianti, ma penombre trasparenti e significative. Guardare la realtà attraverso i veli iridescenti della poesia. Cercare nella verità umana il granello, spesso imponderabile, dell'ideale. Insomma: dare a Verga e a Goldoni un po' dell'anima di Maurizio Maeterlinck.

Non mi si tacci di vanagloria se, per la consolazione del mio orgoglio, io vengo qui a ricordare le polemiche da me sostenute, fin dal 1899, su giornali e *riviste*, per incitare i giovani a cercare nel piccolo mondo paesano persone un po' diverse dai soliti manichini, di stoppa tragica o buffa, gabellati per rappresentanti genuini della nostra gente, e cose un po' meno volgari di quelle esibite, con uniformità esasperante, a teatro, nei libri e su le tele, quali documenti del nostro modo di vivere e di operare. La particolare vita di Napoli non è soltanto quella dei camorristi e delle bagasce, dei mezzani e delle *mercantesse*, dei cabalisti e delle fattucchiere, dei venditori ambulanti e delle feminucce; né questa vita conchiude tutti i suoi drammi a colpi di coltello o di rivoltella, con lo *sfregio,* con la *zumpata* , con l'omicidio. Una minoranza di vagabondi e di criminali ha troppo offerto, con le sue tristi o allegre avventure, materia ai

nostri artisti per foggiare " quadretti di genere „, tragici o comici, senz'altro intento che quello di sciupare tutta la tavolozza del " colore locale „. Come nella canzone, anche sul teatro, si è sfruttata la parte peggiore della vita napoletana, e si è preferito il *paesaggio* al *sentimento*, il *convenzionale* al *vero*, il *melodramma* al *dramma*. Nessuna significazione etnica, e quindi d'arte, è mai scaturita da un così fatto modo d'intendere l'anima di questa terra, che offre all'osservatore così vasta e cospicua materia di sensazioni e di studio. Napoli del teatro non ha avuto e non ha il suo rappresentatore sovrano e *totale*: ha avuto e ha *coloristi* più che psicologi, *impressionisti* più che indagatori, menestrelli più che poeti. Si è fatto e si fa tuttavia anche troppo abuso, falsandone la portata, della comoda formula dell'*arte fine a se stessa*. Il teatro non è e non deve essere cattedra, ma neppure vaniloquio; non deve ammonire, ma neppure deve nulla significare; non deve predicare una morale a ogni calata di sipario, ma qualche cosa, un'idea o un sentimento, è pur necessario che fiorisca dalla logica dell'*azione*, dall'anima delle cose. Da Sofocle, a Shakespeare, a Ibsen, così son fatti i capolavori del teatro. Il resto è silenzio.

Tale significazione sostanziale deve essere ancòra più evidente nei teatri regionali, che intendono appunto a mettere in luce la psi-

cologia di una determinata gente. *I rusteghi* e *Barufe chiozote*, *Le miserie d'un mossiù travet* e *Cavalleria rusticana*, *'O buono marito* e *'O voto* sono modelli di varia psicologia, e non già tanti *campioni* di un emporio di colori.

Ecco perchè, pure apprezzandone gl' indiscutibili pregi di forma e la bella cura del *particolare* pittorico, io stimo alquanto vane alcune commedie di Ernesto Murolo: quella *Addio, mia bella Napoli!*, soprattutto, la quale raccolse in Italia così largo consenso di pubblico e di critica.

Ma Ernesto Murolo è un commediografo col quale bisogna fare i conti. Il teatro di lui merita l' onore della disamina e del giudizio. Occupiamocene, con serena coscienza.

Nella primavera del 1911, il Murolo raccolse in libro le cose teatrali da lui prodotte fino a quel tempo: *Addio, mia bella Napoli!*, *Signorine*, *Anema bella* [1]). Mancavano nella serie i " saggi „ giovanili: *'O mpuosto* e *Ll' uocchie d' 'o pate:* un dramma sensazionale e un altro di ottime intenzioni, rappresentati entrambi al teatro *Nuovo*, nel 1905, e non confortati dal giudizio del critico, il quale non

---

[1]) Ernesto Murolo: *Teatro dialettale napoletano.*-Riccardo Ricciardi, ed. - Napoli, 1911.

degnava ancòra di sua particolare attenzione il teatro d' arte napoletano.

Non ama, forse, più Ernesto Murolo quelle sue prime opere, o credé bene di rimandarne la stampa a più propizia stagione? Io non so. Certo è che, dal tempo di quei primi saggi, il commediografo ha cambiato rotta; le predilezioni e le tendenze espresse da *'O mpuosto* e da *Ll' uocchie d' 'o pate* non hanno nulla di comune con quelle manifestate dal teatro posteriore di lui: da *Signorine* a *Se dice...*

Murolo si è dedicato alla ricerca e alla illustrazione del tenue, del lieve, del fuggitivo. Ha preferito alla cura dell' *insieme* quella del *particolare*. Appassionato del *colore* fino all'esaltazione, egli si è lasciata sfuggire la materia da colorire: si è affinato nella *forma*, a tutto scàpito della *sostanza*: è divenuto uno *stilista*, - sebbene in lui faccia difetto appunto l'educazione letteraria, - più che un saldo costruttore di figure anime e vicende del teatro napoletano. È qui la sua *cifra*: in questa inconsistenza tutta colore e seduzioni. E possedere un segno d' arte personale, in questa età di scimmie e di pappagalli, è già un vanto non trascurabile.

Salito in fama, Ernesto Murolo non ha valutato la sua responsabilità, di fronte alla critica e di fronte all'arte: non ha avvertito la necessità di " farsi una cultura „, di acquistare

la padronanza di quella forma letteraria che è come la materia prima della quale l'artista si serve per formare l'opera sua. Le cose di lui piacciono alla rappresentazione, perché Murolo possiede tutte le grazie e tutte le malizie del commediografo di mestiere; ma non possono piacere nel libro, a spiriti bene educati, perché dettate trascuratamente. Rimangono *copioni*, per uso dei comici; non diventano *libri*. L'*istinto* dell'artista non si è trasformato in *coscienza*. Ma l'artista c'è, senza dubbio; e Murolo occupa il suo posto privilegiato nella schiera dei commediografi napoletani. L'arte di lui può essere discussa in tutti i sensi, e anche demolita; ma essa mette in valore un particolare e definito temperamento di scrittor di teatro.

Addio, mia bella Napoli! è commedia foggiata di maniera: ritrae una Napoli quale la vediamo effigiata su le cartoline illustrate, e descritta - o diffamata - nelle " guide „ per forestieri. Non ha una vera e propria favola; né il tenuissimo episodio sentimentale che essa svolge può dirsi originale e persuasivo. L'amore dei due protagonisti nulla ha di fatale e di tragico, che avvinca lo spirito dell'osservatore. *Miss Mary* ama *Carlo* e ama Napoli; ma un giorno ella è costretta a ritornare alla sua terra d'America e a rinunciare al suo duplice amore. Perché? Manca la ragione evidente e

insormontabile del distacco e della rinuncia. Ma quel tenue filo conduttore serve a legare tutta una collana di episodî e di tipi caratteristici della bella città delle canzoni e del mare. Ricca la cornice, povero il quadro. L'artista ha preferito a una salda commedia di psicologia nostalgica una graziosa esposizione di " quadretti di genere „. Ammesso il temperamento, c' è da giurare che Murolo abbia voluto così.

Meglio nudrita di psicologia è *Signorine.* Qui, attraverso una fila arguta di scene, di *macchiette* e di tipi, son poste in bel rilievo la vita e le abitudini delle nostre famigliuole piccolo - borghesi; e la malizia sentimentale e *pratica* di quelle tre fanciulle in cerca di marito ha segni realistici, e spesso commuove, pur di sotto la veste a volte umoristica e caricaturale onde l' autore l' ha ricinta. Più apparente che sostanziale è la tenuità in questa commediola, che è una delle più espressive composizioni teatrali del Murolo.

Ma l' opera che merita l' elogio pacato del lettore, se non quello immediato dello spettatore, è *Anema bella.* Originalità di analisi e di indagine, rivestita d' un dialogo sobrio, efficacissimo, scevro di volgarità, quale di rado è concesso di rilevare nell'opera dei commediografi del mio paese. L' anima di *Mammela*, omicida inconsapevole di un giovine che le

diede tutto l'amore, per ottenere da lei, tragico ricambio, la delusione e la morte, è lumeggiata egregiamente nel quadro. Ma essa è espressa per segni tenuissimi e spesso inafferrabili, tali che sfuggono al rapido esame dello spettatore, mentre colpiscono e anche convincono il lettore. *Anema bella* trova miglior posto nel libro che sul teatro. Il teatro è urto di passioni, di fatti, e anche d'idee. E il diagolo tra *Mammela* e il delegato *Cataldi* è fatto di minuzie, di sottigliezze, e anche di sensazioni: saggio di analisi, più che, come avvertiva Giovanni Bovio, " colpo di sintesi „. In quel dialogo e nel vago rimorso silenzioso di *Mammela* è tutta *Anema bella*. La quale rimane il miglior documento dell'arte di Ernesto Murolo e uno dei modelli più felici del teatro napoletano contemporaneo.

Non così *Pasqua in famiglia*, grama e mal cucita esercitazione letteraria, che turba il lettore e infastidisce lo spettatore.

Murolo è un intuito ed è un istinto: sbaglia o imbrocca; ma non si accorge né di quando erra, né di quando colpisce nel segno. Capacissimo di mandar *Pulcinella* a scompisciare i suoi lazzi in piena tragedia. Certi suoi drammi hanno aspetti e movenze di farsa. Il carattere umano dell' opera è deturpato, spesso, dalla smorfia e dalla caricatura. Gli accade, così, come in *Calamita*, in *Niny Bijou*, in *Se dice...*

e in *O Giovannino o la morte!*, di rompere, spesso irreparabilmente, la contesta armonia dell'opera d'arte.

Calamita è una assai pregevole cosa. *Ninuccia*, la donnetta ingenua e vanitosa, che ripudia il tranquillo amore di un lavoratore probo e benestante, per immolarsi tutta al capriccio sensuale e alle venali insidie di uno sfruttatore di donne; *Ninuccia*, che alla devota tenerezza di *Peppino Elia* preferisce le battiture e i vituperî di *Pasquino*, e alla pace coniugale le tentazioni dell'avventura peccaminosa, è una creatura tratta dal vivo e rappresentata con vigoria sorprendente. Ma intorno a quel " carattere „ si affollano *macchiette* e tipi buffissimi; e sul dramma di quella disgraziata vanità femminile imperversa la farsa. Ad eccezione della madre di *Peppino Elia*, una figura disegnata felicemente, tutti gli agonisti del dramma - *don Peppino Elia*, *Pasquino* e i congiunti di *Ninuccia* - son le maschere delle persone che essi dovrebbero rappresentare. *Ninuccia* è una creatura d'arte, effigiata al centro di un quadro caricaturistico.

Lo stesso dissidio, in *Niny Bijou*. La canzonettista *Nanninella Esposito* e il pittore *Alfano* ripetono l'avventura di *Carmen* e di *don Josè*. Sono due anime sperdute nel piccolo mondo equivoco del *caffé-concerto*. I protagonisti *vivono*; gli altri personaggi *recitano*. Opera, codesta,

notevole per la naturalezza della parlata e per la cura anche meticolosa del *particolare*; ma frammentaria e mal connessa, nel tutto assieme.

Se dice... ci rivela un Murolo stufo di sé, e ansioso di mettere nell'arte sua qualche cosa che non sia soltanto *colore*. È un dramma *significativo:* vuol rappresentare ed esprimere gli effetti disastrosi della diffamazione vaga, indeterminata, imprecisa, ventilata più che detta: quella che spesso uccide, senza che ne abbia l'intenzione e la volontà: quella che è prodotto di leggerezza, e non di rado anche di amore e di pietà: la diffamazione che viene da compatimento e si risolve in assassinio morale. *Maria* è vittima appunto di questo mostro impalpabile e implacabile: ella perde l'amore di *Luigino,* anima incerta, avvelenata da un sospetto che nessuno, e lui meno di tutti, sa dire di dove provenga e su quali prove si basi. Un " processo indiziario „, che si conchiude nella condanna di una creatura innocente. Ottime intenzioni, sebbene non nuove a teatro; ma nella sua spiegatura la commedia gira faticosamente, per tre atti, intorno al suo pernio; peggio ancòra: non si muove dal suo pernio: non progredisce, non culmina, non si svolge. Tra l'inizio e la catastrofe non c'è spazio che per la ripetizione e per la monotonia. *Se dice...* offre la riprova compiuta del tem-

peramento di Ernesto Murolo: *impressionista*, più che psicologo: poeta delle forme, più che delle anime.

Da una mediocre novella di Matilde Serao,- una grande scrittrice, la quale ha sempre guardato Napoli con l'occhialino alla rovescia,- deriva *O Giovannino o la morte!* E, in verità, io penso che la commedia valga assai più della novella. Ha guadagnato in calore di vita e in " colore locale „. *Giovannino*, *Chiarina* e la *mercantessa* son persone viventi, mentre nella novella hanno soltanto connotati... letterarî. La favola è nota. *Chiarina* vuol bene a *Giovannino*, ma di costui s'incapriccia sensualmente la matrigna di lei; quando la giovinetta scovre la tresca, si dà morte, precipitandosi nella cisterna della sua casa. La novella nacque da un fatto di cronaca; venuta dal vivo, non ha nulla, in sé, di vivo e di vitale. Il dramma, invece, generato dalla novella, è documento notevole di vita e di verità. Ha un primo atto infarcito di vecchi *colori* ambientali; ma c'è un secondo atto che può dirsi quasi perfetto, specie per la scena in cui la matrigna di *Chiarina* stordisce e seduce *Giovannino*, e ne fa il suo amante: un dialogo di poco volume, ma di molto peso [1]).

[1]) Per la cronaca: il teatro di Ernesto Murolo è stato quasi tutto interpretato da Adelina Magnetti, la quale,

Ernesto Murolo ha avuto, una volta, un collaboratore in Libero Bovio. Per amor di compiutezza e di giustizia distributiva, posso anche dire che Libero Bovio ha avuto, una volta, un collaboratore in Ernesto Murolo. Non amo di suscitare mormorazioni e malumori, a proposito di un' opera d' arte che non dovrebbe offrir materia a litigi intorno alla ricerca della paternità. E allora dirò che Bovio e Murolo hanno lavorato, una volta, insieme, e hanno dato alla scena i tre atti di *Gente nosta* [1]). Come ho già avvertito, questo dramma fu tenuto a battesimo da un " sangiovanni „ pericoloso: Eduardo Scarpetta. Rappresentato al *Sannazaro*, una diecina di anni fa, esso non piacque troppo al pubblico, ma suscitò fumi d' incenso da parecchi turiboli di critici. La tiepida accoglienza degli spettatori indusse i due autori a rifare il terzo atto; e nella nuova edizione il dramma ebbe amica la sorte.

Gente nosta? In verità, io non sono mai riuscito a comprendere il perché di un tal nome, quando le persone di questo dramma

---

nel suo " anno d' arte „, portò in giro trionfalmente per l'Italia *Addio, mia bella Napoli!*, *Niny Bijou*, *A-nema bella*, *O Giovannino o la morte!* - *Calamita* e *Se dice...* furono rappresentate dalla compagnia del Murolo, ed ebbero protagonista Mariella Gioja.

[1]) Libero Bovio ed Ernesto Murolo: *Gente nosta:* tre atti. - Melfi e Joele, ed. - Napoli, 1909.

possono, sì, essere nostre, ma potrebbero appartenere a qualsiasi paese. Che cosa hanno esse di particolarmente napoletano, per potere assurgere a rappresentanti esclusivi del nostro piccolo mondo casalingo? Quali segni caratteristici le differenziano dalle persone delle altre contrade del globo terrestre? Non so. Non vedo. So e vedo, invece, che *Gente nosta* è cosa napoletana soltanto nella sua espressione verbale e nella psicologia di qualcuno dei suoi personaggi secondarî. È nostro, ad esempio, quel poetucolo-canzoniere *Pasquale Aristide,* il quale, pur impersonando e significando il concetto sostanziale del dramma, non può dirsi certo protagonista. Ma... e gli altri? L'avvocato *Cesarino*, un tipo di *spostato* colto dal vero, e *Gennarino Carpentieri*, una figura di seduttore disegnata sobriamente, e *Pupella*, e il vecchio *don Ferdinando,* e *donna Carmela*, una madre osservata con perfetto senso di verità, e l'operaio *Peppino*, tipo sciupatissimo di predicatore fastidioso, il *moralista* della situazione, così caro e prediletto al pubblico dei nostri nonni, parlano, è vero, il nostro linguaggio; ma pensano e fanno ciò che penserebbero e farebbero, se essi fossero fiorentini o veneziani o milanesi o siciliani o sardi. *Gente nosta,* perché? Niuno vorrà ammettere che gli avvocatini imbelli e svogliati, come *Cesarino*, e i fidanzati *Carpentieri*, che

seducono e poi sposano la fanciulla sedotta, con la stessa volontà e con lo stesso amore che spinge il condannato per la via del patibolo, e le fanciulle che, alla pari di *Pupella,* si perdono fra un timore e una speranza, e gli operai che somigliano a *Peppino*, mani callose e cuore onestissimo, e gli spiantati che cantano alla luna e si uccidono, alla maniera di *Pasquale Aristide*, e i padri saggi ma deboli, del tipo di *don Ferdinando*, e le madri dello stampo di *donna Carmela*, le quali prediligono quelli dei loro figliuoli che ottennero un'educazione superiore al proprio stato, a tutto scàpito di quegli altri cui non fu concesso un tal privilegio, e che, prede dell'amorosa aberrazione e dimentiche delle necessità domestiche, preferiscono l'inutile e fastoso *diploma* all'utile e rude martello dell'officina; niuno, dico, vorrà ammettere che gente così fatta, buona in fondo, ma illusa e fuori squadra, viva soltanto alle sponde sebezie. Poiché *Gente nosta* è appunto il dramma di una famiglia di piccoli borghesi, afflitta dalla malattia della vanità, smaniosa di elevarsi dalle sue umili origini: una di quelle famigliuole che devono la loro rovina al contrasto tra *quello che sono* e *quello che vogliono essere*, alla febbre del salire senza i puntelli urgenti della preparazione e della coscienza, all'audacia sciagurata di fare il passo più lungo della

gamba. Nata per *vivere* al modo dell'operaio *Peppino*, questa *gente* vuole *apparire* alla maniera dell'avvocato *Cesarino;* in questo dissidio tra realtà e aspirazione, tra *mezzo* e *fine*, è tutta la sostanza ed è tutta la significazione di *Gente nosta.* Nelle intenzioni, siamo, evidentemente, a *Come le foglie:* non c' è *Nennele;* ma *Cesarino* è un po' *Tomy*, e *Peppino* ripete il *Massimo* giacosiano.

I tre atti di *Gente nosta* compongono, certo, una notevole opera d' arte, sebbene in essi si confondano, e di rado si fondano, la vita e la retorica, il sangue e il siero, il teatro di oggi e quello di cinquant' anni fa. Il primo atto è eccellente per disegno e coloritura di tipi; il terzo atto (quello della seconda edizione) è quasi perfetto, specie nella scena del ritorno dell'annoiato *Gennarino* all' amore aspettante e desolato di *Pupella;* il secondo atto, ad eccezione della scena in cui *Cesarino* sa della sciagura di sua sorella, è pesante, adiposo, ammonitore. I temperamenti dei due autori, così diversi e lontani, non riescono a conciliarsi e a far tutt' uno: l'istintivo senso di osservazione del Murolo non si accorda con la gravità pensosa di Libero Bovio.

Ho già detto che Libero Bovio esordì felicemente, or son tredici anni, co' due atti di *Casa antica.* Ma già prima di quel tempo egli aveva

composto e nascondeva nella sua scrivania un dramma in un atto, a fondo sociale, intitolato *Sciopero*, e i tre atti comici e sentimentali di un *Don Camillo;* e aveva già dato alle scene un altro suo drammino, *Mala nova,* pubblicato anche in decorosa veste tipografica e col viatico di alcune mie parole di proemio. [1] Era, la mia, una prefazioncella scritta col cuore: più che discuterne l'opera, io presentavo al pubblico l'esordiente. Conosco Libero Bovio da venti anni, e gli voglio bene fraternamente, giacché la nostra amicizia è fiorita al calore di una comune adorazione: Giovanni Bovio. Venti anni fa, Libero era un giovanottone candido e roseo: amava le cose napoletane dell'arte, ma non aveva ancòra scritto né un verso, né una *battuta.* Ricordava con vivo compiacimento alcune mie scene drammatiche, - *Chitarrata*, - rappresentate al teatro *Mercadante*, nel 1896; e quel suo compiacimento valse a stringere ancòra più il nodo della nostra amicizia. Ci sentivamo colleghi. E, infatti, Libero Bovio partecipò, con me, a tutte le fatiche... perdute, nella francescana illusione di dare un po' di vita decorosa al teatro di casa nostra. Rievochiamo ciò che è cronaca, senza

---

[1] Libero Bovio: *Mala nova*, dramma in un atto, con prefazione di Aniello Costagliola. - Melfi e Joele, ed. - Napoli, 1906.

ostentazione: quelle polemiche sperperate e quelle fatiche perdute, come sempre accade in fatto di riforme e di scoperte, giovarono a qualche apostolo dell'ora sesta, che trovò il pulpito preparato e l'uditorio evoluto, per recitare le sue prediche.

Mala nova portò all'esordiente la consolazione del pubblico plauso. Ma, come la mia *Chitarrata*, quel dramma era ancòra un po' afflitto da quel romanticismo sanguigno che fu per anni epidemico su la nostra scena regionale. Il " colpo di coltello „ era di obbligo, allora, per conchiudere i drammi e le tragedie del popolo partenopeo. *'O buono marito*, *'O voto* e *'O mese mariano* non fecero se non aprire tre parentesi di roseo, nel lungo periodo rosso di cronaca sceneggiata. Ma *Chitarrata* e *Mala nova* avevano un' " attenuante „ e già accennavano a una liberazione: il rituale " colpo di coltello „ passava dall'*epilogo* all'*antefatto*: esso era inferto dal protagonista all'antagonista prima che si levasse il sipario. Rappresentare il *poi* del dramma: ecco una contravvenzione flagrante alle popolari ricette teatrali di quel tempo.

L'amicizìa che mi lega a Libero Bovio non deve far velo al mio giudizio su l'opera di lui. Ora, io penso che sarebbe omai tempo di relegare *Mala nova* nell'archivio delle memorie. Alla pari di *Chitarrata*, quel drammetto

non ha nulla, in sé, di vitale, che gli dia la forza e il diritto di resistere al tempo. Sono due " errori giovanili „, e devono essere emendati, almeno con l'oblio. *Mala nova*, invece, riappare ostinatamente alla ribalta, ogni volta che si riesce a mettere insieme un programma e una compagnia d'arte napoletana. Per conto mio, confesso di aver dannato alle fiamme il *copione* di *Chitarrata*...

Rinnovarsi o sparire.

E Libero Bovio tentò di rinnovarsi, in *Casa antica*. Di questi " due atti „, rappresentati dalla compagnia del Pantalena, al *Nuovo*, nel 1905, in fui esaltatore sincero. Mi parve di vedere, in essi, i segni, pur se tenui e vacillanti, di una volontà ansiosa d'infrangere le vecchie pastoie della volgarità e della brutalità. Col primo di quei due atti, Bovio precorre il Murolo, nella trattazione scenica della nostra piccola borghesia, la quale, del resto, aveva già avuto un illustratore discreto nello Starace di *Na Società 'e meze cazette*. Nulla di nuovo, ma nulla di volgare, nel tema di *Casa antica*: è la vicenda di un vecchio, costretto a vendere la sua casetta, per salvare un suo figliuolo dal carcere e il proprio casato dal disonore. Ma troppa retorica e poca vita, nella manifestazione scenica del dramma. Il protagonista piange su le pietre che deve abbandonare e sul canarino che non gli manderà più, al-

l'alba, il suo saluto trillante, dalla gabietta appesa alla finestra; ma quasi non si accorge della tragedia di anime che lo circonda e lo investe, e poco o nulla gli dice la desolazione silenziosa e rassegnata della sua nipotina, cui la colpa paterna ha portato via l'amore. Muore, sì, d'ambascia; ma l'epilogo tragico racchiude un brano più letterario che vivo. Ho riveduto *Casa antica*, dopo dieci anni: quel piccolo nido mi è apparso alquanto lesionato e fuligginoso, e il suo abitatore un automa canutissimo e querulo. L'opera, pur encomiabile nell' ora della sua nascita, risulta efimera e caduca, all' assaggio del tempo.

Dopo la buona prova fatta con *Gente nosta*, Libero Bovio tacque due anni, per riapparire, nell' inverno del 1911, traduttore napoletano del dramma di Luigi Capuana: *Malia*. Quando si attendeva da lui un'affermazione d'arte personale e definitiva, egli piegò l' intelletto e la volontà all' officio di travestitore indigeno di persone e anime forestiere. *Malia* è perfetta opera paesana, e non può essere spostata dalla sua contrada nativa. Fiorita alle falde dell'Etna, non può vivere su quelle del Vesuvio. È Catania, e *non deve essere* Napoli. Né il teatro napoletano, se voglia prosperare, ha da chiedere ossigeno ad altra aria che non sia quella che spira tra il nostro mare e la nostra collina. E da augurarsi che Bovio non ripeta l'er-

rore, esiziale, sotto tutti i rapporti, alla necessaria indipendenza morale della scena napoletana; poichè la festosa accoglienza fatta dal pubblico e dalla critica all' ospite catanese può incoraggiare altri a seguire la comoda e deleteria consuetudine. La poesia della bella opera di Capuana è tutta nella ingenua e rozza psicologia delle sue persone, è nella naturale ignoranza che queste induce a credenze a superstizioni e a fanatismi sinistri, è nell' aria campagnola che esse respirano; e Bovio non intese che togliere l'aria agreste a quelle persone, per costringerle a respirare nel chiuso di un nostro rione suburbano, era lo stesso che strappar loro l'anima. Mutati linguaggio e veste, l' opera, perennemente giovine a Catania, è degenerata a Napoli in una convenzionale e rugosa *finzione scenica*.

Nel caso in esame, l' errore deriva per tre quarti dalla natura irreduttibile delle cose, ma è per l' altro quarto imputabile al temperamento dello scrittore. Libero Bovio commediografo si astrae, spesso, dalla realtà, che pur gli tumultua intorno. L' opera sua è frutto di meditazione, più che di osservazione. Egli vede il vero attraverso lo specchio, sovente appannato, del pensiero, di rado in quello limpido e puro del sentimento; e il vero gli si mostra cinto di nebbie, confuso nei contorni e nei particolari, e qualche volta gli sfugge ad-

dirittura. È un artista cerebrale, più che sentimentale; la realtà, passando nel laboratorio del suo cervello, si adombra e si transfigura: ne esce un po' fumosa e un po' manierata: assume una forma che io chiamerei di *sentimentalismo pensoso*, poiché partecipa del sentimento e del pensiero, ma non è precisamente né l'uno né l'altro, e, quindi, non commuove e non convince. Per correre dietro ai simboli, Bovio non bada alle persone; l'ostinazione tutta mentale di empir le cose sue sceniche di ammonimenti e di significati occulti gli fa indirizzare le vicende sceneggiate non per le chiare vie della vita, ma per quelle tracciate dalla sua immaginazione, e lo induce a far parlare un linguaggio sentenzioso, quasi apocalittico, anche a personaggi umilissimi, come quel pezzente cieco di *Pulicenella*, che poco manca non sembri San Paolo dopo la visione celeste su la via di Damasco! Simboli e significati occulti anche nel teatro dialettale, perché no? Ma a un sol patto: che non siano premeditati, e scaturiscano dalla semplice verità, dalla logica dell'*azione*, dalla sostanza delle cose. Diversamente, siccome a noi, modesti osservatori e riproduttori di umili vicende paesane, non fu concesso il dono divino che i fati largirono a Edgardo Pöe, a Enrico Ibsen, a Maurizio Maeterlinck, si corre il rischio di ricadere nelle muffe dell'accademia e della retorica.

C' è contrasto, in Libero Bovio, tra l' uomo e l' artista: l' uomo vive intensamente; l' artista non tesorizza nelle sue opere la sua esperienza umana. Il pensatore si sovrappone all' osservatore, e non di rado lo elimina e lo annulla. Egli è, insomma, un mondano che ha i piedi a terra e la testa nelle nuvole. Chi meglio di lui, ad esempio, conosce gli angoli e i segreti di quel piccolo mondo doloroso e insidioso che si chiama il *caffè-concerto*? La sua gloria di canzoniere lo ha costretto e lo costringe tuttavia a bazzicare tra divi e divette dell'Olimpo canzonettistico. Ebbene, si può mai affermare, in coscienza, che provengano realmente, e non soltanto intenzionalmente, e con vaga approssimazione, proprio da quel mondo la donna e tutta la folla che devastano la casa e l' anima di quel Sant' Antonio vinto dalle tentazioni, che Bovio ha fatto protagonista del suo dramma inedito *'O prufessore*?

È questo un dramma (ne parlo, perché lo conosco) non scevro di pregi sostanziali. La figura e l' avventura di quel filosofo sentimentale, divorato e rovinato dalla passione per una donnicciuola volgare, malefica, e pur sincera nel suo maleficio, perché spiritualmente e sensualmente pervertita, e quindi incapace d' intendere e praticare l' amore come lo intende e vorrebbe con lei praticarlo il suo strano amante, sono inquadrate e mosse nell' arco-

scenico con semplicità austera, con un senso di religione insolito su scene dialettali, col nobile desiderio dell' artista che vuol trarre dal fatto che rappresenta, per mezzo di antitesi e di contrasti, una significazione di ordine etico e sentimentale. Il " professore „ desolato trova rifugio e balsamo alla sua pena soltanto nell' amore di sua madre: oltre, non c'è che inganno e frode e rovina economica e morale: ecco la verità, espressa in una scena patetica e poetica, che fa singolare contrasto, come raggio in tenebre, con l' altra, rappresentata dal piccolo mondo che ha fatto di quel buon figliuolo un pervertito e un mentecatto. Ma appunto la soverchia preoccupazione di questa " verità „ da dimostrare ha attutito nell' artista il senso di quella particolare vita che egli voleva rappresentare. Egli ha posto le persone del dramma al servizio di un tema premeditato: le ha fatto muovere e parlare e operare non liberamente, cioè secondo logica e verità, ma coattivamente, cioè secondo le urgenze e le convenienze mentali del dimostratore che ha prefisso la sua mèta. E le persone son divenute " argomentazioni „, escogitate dall' autore per dimostrare il proprio assunto.

Certo, Bovio ha avuto e ha consuetudine e dimestichezza co' pittori napoletani. Ma son proprio napoletani e vivono davvero la vita del pennello e della tavolozza i pittori di *Vi-*

cenzella? Essi usurpano, ciò che è peggio, nomi illustri e venerati nella storia dell'arte napoletana; ma i casati gloriosi di Gigante, di De Mura, di Mancini, assegnati a chiacchieroni oziosi e maldicenti, che predicano, ingiuriano, sputano sentenze, e nulla fanno di serio e di bello, non servono se non ad aggravare l'arbitrio dell'artista e ad offendere, certo involontariamente, tutta una tradizione di poesia che è orgoglio di Napoli e che ancòra oggi conta tra noi rappresentanti e continuatori degnissimi.

Libero Bovio ha talento e cuore, ed è gran peccato non ne segua sempre lo spontaneo impulso. Chi ha collaborato ai tre atti di *Gente nosta*, e ha creato le semplici e meste scene di *So' diece anne* e quelle davvero eccellenti di *Pulicenella*, non doveva sperperare la sua virtù di artista nell'ideare e scrivere i tre atti di *Vicenzella*. Io non mi annovero - e ne sono dolentissimo - tra gli ammiratori di questo dramma, che pur colse il compiacimento entusiastico del più eletto critico d'arte che oggi vanti l'Italia: Renato Simoni. Più che rappresentare la passione amorosa di un pittore per la sua *modella*, a me pare che *Vicenzella* rappresenti lo sforzo di un commediografo che vuol mettere assieme tre atti e non ha di che riempirli. Le tre apparizioni di quella *modella* nella casa del pittore De Mura, non che se-

gnare tre poetici *ritorni* di una colomba al suo nido, segnano tre ritorni stanchi di una farfalla intorno al lume. E il lume è acceso dalla bella genialità di Enrico Murger e dallo spietato verismo di Emilio Zola: c'è un po' di *Bohème* e un po' di *Nanà*, in *Vicenzella:* analogia, non imitazione o plagio.

Manca la gioia a *Vicenzella.* Quei pittori son tutti funebri, e tutti desolatamente sconfitti. Non uno ride tra essi, non uno vede conteso a sé il sole della gloria, non uno reca nella comune miseria materiale e spirituale un po' di spensieratezza, un po' di sorriso, un po' di ricchezza morale, insomma. Bestemmiano contro Dio e contro gli uomini; ma, a giudicarli dall' opera, essi non hanno alcun diritto alla protesta del genio incompreso. Non lavorano, non amano, non soffrono in letizia. Poiché è fatta proprio di questo la vita dei *nostri* artisti del pennello e dello scalpello: di sofferenza buontempona, di tristezza allegra, di genialità operosa che sprizza e guizza anche dal freddo della povertà, di pianto che sa ridere, di valore che sa infischiarsi anche della indifferenza del mondo. Pezzenti, forse, economicamente; ma miliardarî sentimentali: ecco i *nostri* artisti. Sono tali i lugubri e inoperosi pittori di *Vicenzella?* La risposta è in questi due aggettivi.

È stata la inconscia volubilità di *Vicenzella* a spegnere nel cuor di De Mura la febbre del

lavoro e la fiamma della genialità? Quando? Come? Dove? Perché? Noi nulla sappiamo e nulla sentiamo della tragica fatalità che incombe su la vita di quegli amanti. La prima apparizione di *Vicenzella* nell'osteria di campagna è soltanto... canora: ella viene a deliziarci con le note di *'O marenariello*. La seconda è un po' caricaturale: la *modella*, divenuta *cocotte*, conduce nello studio del pittore un tomo che ella sta squattrinando, e costui si addormenta dinanzi al cavalletto, per dar tempo a lei di fare un po' all'amore con l'artista abbandonato. La terza e ultima apparizione è tragica ed è simbolica: ritorna *Vicenzella*, rósa dal vaiuolo, nello *studio* desolato, vi incontra la mamma cieca del pittore; e nel dialogo tra quegli occhi senza lume e quella faccia deformata Bovio vuol mettere ombre penombre e luci significative, e dare al dramma un contenuto ideologico, che non può fiorire, perché non trova radici nel vuoto dei primi due atti. Così, la mostruosa sventura di *Vicenzella*, la desolata e chiusa tristezza della *cieca*, il pianto finale del pittore su la lettera e su lo strazio della *modella* fuggitiva non parlano al nostro cuore e non ci fanno pensare. E sapete perché? Perché i pittori di *Vicenzella*, come le *canzonettiste* di *'O prufussore*, Bovio li ha cavati meno dal vivo che dal suo armamentario cerebrale: son persone reali per un quarto e

per tre quarti fittizie: non sul tronco della vita qui s'innestano i rami dell'immaginazione e germogliano i fiori della poesia.

Accade, invece, il contrario, nelle scene di *Pulicenella*. Qui, Libero Bovio ha saputo rianimare prodigiosamente dei cadaveri e trarre la vita dalla tomba delle memorie. Il temperamento dell'artista si è come transfigurato. Tutta la poesia della Napoli prediletta al nostro cuore - la Napoli della bella ingenuità sentimentale, la Napoli delle patriarcali abitudini e della spensieratezza opulenta, la Napoli delle feste rionali e delle fantasiose superstizioni, la Napoli di San Gennaro e di *San Carlino*, la Napoli tutta vibrante delle sue canzoni e dello scampanio delle sue chiese nell'aria chiara - palpita nel rimpianto di *Pulicenella* resuscitato e di *Colombina* evoluta e falsificata, che al richiamo dell'antico amore getta via le vesti scollacciate di *chanteuse* e rimette *campanella* e grembiule, come nella trascorsa ora felice. *Pulicenella* è una schietta e cara opera di poesia; ed è il miglior saggio dell'arte di Libero Bovio: un saggio che, almeno in biblioteca, " forse non morrà „.

Uno che possiede davvero la sensibilità dell'osservazione, il gusto del colore e il dono della poesia è Luca Postiglione. Egli non ha dato al teatro che i " due atti „ di *Lucy Char-*

mante; ma questi bastano a definire il temperamento dello scrittore: un Guy de Maupassant partenopeo.

Io non conoscevo Luca Postiglione commediografo. Lo conoscevo bensì apologista eloquentissimo romoroso esuberante di questa cara e disgraziatissima cosa che è il nostro teatro dialettale, animatore tacito, soccorritore munifico, incitatore sfrenato degli autori a lui prediletti, critico settario ingiusto incoerente di quelli ostici al suo gusto, fanatico negli amori, spietato negli odî; e *prevedevo* in lui il commediografo, poiché già nei suoi versi e su le sue tele *vedevo* il rappresentatore. Spesso lo incitai a tramutarsi da spettatore e critico e consigliere in fattore di opere teatrali. Ma *Luchino* aveva il terror giallo della carta bianca: credeva fermamente di non essere uno scrittore, tanto meno uno scrittor di teatro, ed era convinto che giammai sarebbe riuscito a empir di *battute* le poche righe di un foglietto. Una prevenzione che io comprendevo e anche giustificavo, ma che giuravo non sarebbe durata a lungo. Facile profezia. Postiglione non tardò a spezzare i ferri della sua volontaria prigione sentimentale, e andò per case e cenacoli di artisti, con sotto il braccio il *copione* della sua prima commedia. Una serie di letture trionfali.

Anche io fui tra gli uditori dei " due atti „ di *Lucy Charmante*. Ma io non riferirò la favola di questo dramma, che non ha " intreccio „, nel senso teatrale dell'orribile sostantivo. *Lucy* non è che un documento umano, la rivelazione di un *tipo*, la vivisezione di un'anima. Se non temessi di consigliare un plagio ai danni di Maurizio Maeterlinck, io proporrei a *Luchino* di intitolare il suo dramma: *Interni*. Qui, gl'*interni* son due: l'*interno* di un piccolo mondo, - il *caffè - concerto*, - che si rivela a noi, a traverso le sue ombre e le sue luci, con le sue miserie imbellettate e co' suoi sfarzi di orpello, con le sue maschere e co' suoi volti; e l'*interno* di un'anima femminile, che si manifesta al nostro spirito con la strana e umanissima violenza dei suoi *contrasti*, con le sue tenerezze e co' suoi abbandoni, con le sue ribellioni e con le sue dedizioni, con tutto il suo amore e con tutto il suo pianto. È *Lucy*: fiamma viva di dolorosa passione, in uno scheletro striato di nervi e rivestito di un bel viola ecclesiastico. È *Lucy*, che adora e vitupera sua madre, che esalta e strazia la sua bellezza di donna, angelo e dèmone, educanda e cortegiana, creatura di candore e di perfidia, redentrice e delinquente: sincera sempre, nell'orrore del suo delitto, come nel terrore del suo rimorso. È *Lucy* tutto il dramma: simbolo e sintesi insieme. Il resto non è che gioco

mirabile di luci e d'ombre concorrenti a dar più preciso rilievo alla figura centrale del quadro scenico. *Lucy* è l'anima; il retroscena del *café-concert* è l'inferno ove quell'anima è dannata a vivere e a macerarsi, col suo rimpianto e col suo pentimento.

Qui, tutto è vivo e *vissuto:* le persone, anche quelle secondarie e di poche parole, son fatte di carne di sangue e di nervi, e parlano il *loro* linguaggio, il *loro* gergo, con un senso di verità sorprendente, quale non possono vantare neppure i capolavori consacrati del teatro dialettale napoletano. Il pregio insigne dell'opera sta tutto nella *battuta*: questa rivela e disegua i tipi, i sentimenti, gli episodî, i *particolari.* Che importa se in *Lucy Charmante* manchi l'organismo, il disegno di un' opera teatrale compiuta e coerente, e sia fatto strazio di ogni regola e di ogni legge di arte rappresentativa? È *vita*, non *finzione*; e non obbedisce, non può né deve obbedire a precetti e a canoni prestabiliti. Non sono *due atti*: sono due *diagnosi morali*, due *momenti*, due *stati d' animo.* Luca Postiglione non ha scritto un dramma; il pittore ha dipinto il suo più bel quadro, il poeta ha cantato il suo maggior poema; poiché entrambi han vissuto la loro ispirazione, prima di elaborarla; l' artista ha evocato un mondo che lo ha avuto attore osservatore e ospite, e anime che egli ha amate

e dalle quali è stato fortemente amato. *Lucy* attende ancòra le sorti della ribalta, e c'è da giurare che non le avrà favorevoli. Ma, che importa? Tutto il danno sarà del teatro, non dell'opera, che uscirà intatta anche dalle macerie di un disastro.

C'è un commediografo napoletano che conosce l'arte sua discretamente, ma che ha il torto - o la sventura - di vivere e di lavorare nell' ombra. Ignora le vie che conducono alla gloria, mendicata e raccattata da certi suoi colleghi su quelle " case di pubblicità „ ove si foggia la così detta " pubblica opinione „. Non ha mai udito battere intorno a sé le misericordiose fanfare giornalistiche. Ha scritto dieci o dodici cose teatrali, ed è quasi un ignoto (al gran pubblico, intendiamoci, non certo ai suoi colleghi, i quali sanno bene che pochissimi scrittori dialettali nostrani posseggono come lui la conoscenza *naturale* dell' anima, del linguaggio e dei costumi di Napoli). Si chiama Raffaele Chiurazzi. Non è un letterato, ma è un artista. Se fosse anche un letterato, e se sapesse giocar di gomiti nel tumulto querulo dei postulanti di *réclame*, darebbe filo da torcere ai suoi compagni d'arte e di... mestiere.

Una scoverta, la mia? Niente affatto: una constatazione. A riprova, metto in fila i titoli delle opere che il Chiurazzi ha finora dedi-

cate al teatro napoletano: *'A fattura*, *'A bona sciorte*, *Autunno*, *Graziella Nfamità*, *'O puorto 'e Napule*, *Zia Matilde*, *'O battesimo*, *Santa Lucia* [1]), *Tarantella*, *'E cunfiette d''a sposa*, *'E palomme*, *Culonna d'oro*, *Cinematografia*. Di tutto questo " repertorio „ hanno avuto l'onore di vedere i lumi della ribalta soltanto *'A fattura*, *'A bona sciorte*, *Graziella Nfamità*, *'O puorto 'e Napule*, *Tarantella*. Stentatissimo onore: concertazioni sommarie, poche rappresentazioni, giudizio di pubblico a volte lusinghiero, a volte vacillante, a volte disastroso, e silenzio ostinatissimo di giornali. Un bilancio non certo incoraggiante, come si vede. Ma non sono quelle rappresentate le cose migliori del Chiurazzi; il meglio giace nella scrivania dello scrittore. Eccolo, il meglio, che io conosco: *Zia Matilde*, *'E palomme*, *Culonna d'oro*, *Santa Lucia*.

Non voglio contravvenire alla buona regola, imposta allo storico, di tener conto soltanto di ciò che è acquisito alla storia, e, quindi, al critico teatrale, di dar giudizio soltanto su le cose rappresentate. Ma non voglio nemmeno tacere la mia buona impressione di lettore. Non svelerò, dunque, le segrete bellezze e le segrete deficienze di *Zia Matilde*, di *'E pa-*

---

[1]) Raffaele Chiurazzi: *Santa Lucia*. - *Scintilla di calendimaggio*, ed. - Napoli, 1914.

lomme, di *Culonna d'oro*, di *Santa Lucia*, e delle altre commedie inedite del Chiurazzi; dirò soltanto che *Zia Matilde* è un esemplare notevole di addolorata psicologia femminile, che ci riconduce alla memoria la bella poesia umanissima del Maupassant; che *'E palomme* esprimono al vivo tre creature sperdute nei labirinti dell' amore, e tutte e tre, per vie diverse, travolte, da un comune destino di sventura, all' abbiezione e alla solitudine sentimentale; che i tre atti di *Culonna d' oro* rappresentano felicemente l' urto passionale tra un *Petrucchio* e una *bisbetica domata*, in aria e vesti sebezie; che *Santa Lucia*, terza " epoca „ di una *Trilogia di Napoli*, da me ideata, è una perfetta evocazione della nostra vita marinaresca, al tempo di Lamartine; e che queste commedie, pur se difettose nella struttura e nello svolgimento scenico, vantano tutte, non una esclusa, indole e linguaggio rigorosamente paesani.

Tutto si può discutere, e anche demolire, nell' opera teatrale di questo scrittore illetterato, tranne il carattere schietto e preciso della napoletanità. Chiurazzi è il più napoletano dei commediografi napoletani. Chi non ne conosca l' opera inedita e voglia controllare l' esattezza di questo mio giudizio, non deve che ricordare le commedie di lui ammesse all' onore della rappresentazione.

'A fattura fu tenuta a battesimo da Salvatore di Giacomo; il pubblico pronunciò giudizio di condanna; ma il dialogo di quelle due scene dovrebbe essere consultato e studiato, per schiettezza di osservazione e di espressione, da quanti artisti amano di scrivere il nostro dialetto. *'A bona sciorte* è certo un dramma mal costrutto e di scialba e incerta psicologia; ma la forma saporosamente sebezia è pregio innegabile dell' opera sbagliatissima. *'O puorto 'e Napule*, rappresentata con lusinghiero esito dalla compagnia di Giuseppe Scelzo, ritrae, in un quadro dipinto col carbone, la vita e le abitudini dei nostri *scaricanti* portuali, dei neri facchini e martiri delle stive: un mondo napoletano, sconosciuto al novanta per cento dei miei concittadini. *Graziella Nfamità*, che ebbe in Adelina Magnetti un' interprete eccezionale, sceneggia, coi segni rossi del dolore e del sangue, la più funesta miseria del nostro suburbio: l' usura. E *Tarantella*, portata trionfalmente in giro per l' Italia dall' ultima compagnia del Pantalena, rinnova la tragedia di Carmen, su lo sfondo magnifico del nostro golfo e nel coro fantasioso dei nostri pescatori e delle nostre marinarelle.

Ma il Chiurazzi non ha pari alla virtù dell' osservazione e alla padronanza del linguaggio nativo l' abilità del costruttore. Spesso, appunto perchè acceso dalla febbre dell' indagine o

ebbro del sapore di fresche e vive locuzioni paesane, egli non cura troppo il disegno - scheletro e muscoli - dell' opera sua; ne risulta, così, una sproporzione tra le varie parti di questa: un'abbondanza di pregi formali, che si espande a detrimento della sostanza organica dell' opera stessa. Non sempre, si badi; ché, quando riesce a raggiungere l'equilibrio tra sostanza e forma, questo scrittore istintivo supera di alquanti cubiti parecchi dei più celebrati, se non celebri, commediografi dialettali del mio paese.

La *tendenza* che ho definito *goldoniana* ebbe, invero, la sua prima affermazione magnifica con quel *Buono marito* del quale ho già discusso con larghezza. Teatro sostanzialmente comico, con lievi sfumature di tenerezza e di poesia. Come l'" avvocatino „ Goldoni, i rappresentanti di questa *tendenza* cercano le umili verità per le case, per le piazze e per i vicoli del loro paese. Stanno, artisticamente, lontani dagli eccessi: seguono una via di mezzo tra la lacrima e la risata: preferiscono al colpo di coltello la carezza della mano inguantata o, al più, la scalfittura del fioretto: non amano le forti emozioni, ma le sensazioni a fior di pelle. Fanno del costume, e vi mettono dentro uno spizzico di sentimento, quanto basti a provocare un sorriso o un brivido di commozione. E si

stanno cheti al poco, al tenue, al fuggitivo. Vanno a scovare le piccole avventure delle nostre famigliuole popolane o borghesi: futili espedienti materiali e sentimentali, litigi innocui, amoretti ancòra più innocui dei litigi, inganni ed equivoci che lasciano il tempo che trovano; risolvono tutto in lieta fine, e si accontentano di essersi divertiti e di aver divertito il buon pubblico, senza averne turbato la digestione con risate snervanti o con emozioni violente.

Appartengono a questa forma d'arte rappresentativa le moltissime commedie di Diego Luigi Petriccione: *'O quatto 'e maggio, Cuófeno saglie e cuófeno scenne*, *Fra nu sì e nu no*, *'O gallo e 'a gallina*, *'O quadro 'e Gnesella*, *'O cannaruto*, *'A rusecatora*, *'O cancelliere*, *Quanno duie vonno*, scritta, quest'ultima, con la collaborazione del Romano, e non so quante altre, rappresentate o in cassetto [1]). Ma il teatro del Petriccione è ricco di intenzioni e scarso di elaborazione: intuìto più che visto, immaginato più che espresso. Nel passaggio dal cervello alla penna del commediografo, esso è rimasto... neonato. Troppa fretta e poca cura formale e sostanziale. Il Petriccione si preoccupa più di produrre numericamente commedie, che di elaborarle. Scrive troppo, e

[1]) Parte del teatro del Petriccione è stata recentemente raccolta in volume, a cura dell'editore Casella, di Napoli.

ha quasi sempre l' inspirazione felice. Ma offre *soggetti*, più che opere meditate e compiute. Fu, dopo il Torelli, il primo, quasi il solo, a darci le commedie di *tipo goldoniano*. E dal 1906 al 1911, nei cinque anni fortunosi e fortunati della compagnia Pantalena, al *Nuovo*, egli fornì alle fatiche di quei comici una ventina fra drammi e commedie, e altrettanti, forse, ne serba nel segreto della sua scrivania. Ho numerato più su parecchie delle sue commedie allegre; ora, tra le cose sue drammatiche, oltre *'A vita*, da me già menzionata, ricordo *Chiachiello*, *L'ombra*, *'O figlio*, *Dummeneca d' 'e palme*. Ha tentato anche la commedia a fondo storico, e ha in serbo un *Don Michele Viscusi*, il famoso e volgarissimo tribuno napoletano del 1848.

La commedia che più si avvicina al tipo di quella torelliana è *Storia vecchia*[1]), di Carlo Netti, rappresentata con lieto esito, al *Nuovo*, nel 1909. Conta quattro atti; ma quattro atti son troppi per la tenuità del tema, di marca tutt' altro che originale. Si tratta di un " amore contrastato „: l'eterna storia di Renzo e Lucia, nella quale, al posto di don Rodrigo, sta una madre venale e violenta, che si ostina a negare il suo

[1]) Carlo Netti: *Storia vecchia*, *Assassina...*, *Pergolesi*.- Luigi Pierro, ed. - Napoli, 1915.

consenso al matrimonio del suo unico figliuolo con la figlia di un probo ciabattino. L'amore vince, in fine; e i due innamorati si sposano. È tutto; ma, più che una favola, questo non è che il pretesto per una rassegna di persone e consuetudini casalinghe, di episodî comici e teneri, dei sentimenti buoni del nostro calunniatissimo popolino. Requisito notevole di questa commedia del Netti è appunto la riabilitazione morale che egli fa della genterella napoletana, quasi sempre, e a torto, esposta alla ribalta come un campionario di oziosi, di scialacquatori, di furfanti, di bagasce. Le creature di *Storia vecchia* son creature di bontà; semplici e miti, esse pensano e operano terra terra, non pretendono di andare ai posteri per la gesta alla quale partecipano, né vogliono scomodare il critico per l'esame della loro psicologia; non fanno male ad alcuno, tanto meno al teatro napoletano. Protagonista di *Storia vecchia* non è già la coppia dei due fidanzati, ma quella di due vecchietti - babbo e mamma di *Margaretella* - i quali recitano l' epicedio del loro amore, dinanzi all'alcova ancòra intatta degli sposi novelli; in quel rimpianto, che ritorna realtà, si svela la significazione sostanziale di questi quattro atti, che l'autore ha rivestiti di una parlata molto sommaria e approssimativa, e che certo non brilla né per vivezza di locu-

zioni, né per tormento di scelta: intuìta, più che colta dal vivo.

Carlo Netti è un attento scrittor di teatro, ed è venuto alla scena dialettale più per adattamento che per vocazione. La sua educazione artistica, i suoi gusti, e anche i suoi studî letterarî lo sospingono più verso la ribalta italiana. Non ha avuto né il tempo né il modo di abbeverarsi alla fonte viva del nostro dialetto, e questo egli ha letto più nei libri che su le labbra del popolo. È uno scrittore signorile, un equilibrato costruttore di anime e di scene, un artista che si vigila, che si lascia guidare dalla logica, che quasi teme di abbandonarsi agl' impulsi dell' istinto, alle esuberanze del cuore, a quegli eccessi sentimentali che pur dànno tanto lievito di vita ai teatri regionali. Per tutto l' oro della California, Netti non scriverebbe un dramma napoletano di camorristi e di prostitute: crederebbe, se lo scrivesse, di commettere un peccato mortale contro la dignità del suo paese. La sua " cifra „ distintiva si manifesta nel disdegno di ogni modo plebeo di concezione e di espressione, nella disciplina della semplicità e della sobrietà, nella ricerca di una finalità etica che vada oltre la *finzione scenica* e non si arresti alla caduta del sipario.

Son creature di bontà anche le creature di *Assassina...*, un breve dramma fosco, che ri-

vela un altro aspetto del temperamento di questo giovine artista. La donna che, tutta accesa dall'ardore di una passione che non seppe il conforto e la poesia della maternità, e che, per ricondurre al suo amore l'uomo che la ripudia, non per manco di affetto, ma per la mancata soddisfazione del suo umano e logico egoismo di padre, uccide il bimbo nato dalla tresca, non è la volgare infanticida, la delinquente efferata e maledetta, la orribile sterminatrice di una piccola vita innocente; pur nel suo delitto, ella si rivela un'anima amante: è la creatura che delinque per la sua religione d'amore: è la martire. *Assassina* esprime un dibattito commovente e persuasivo, e vanta una rigorosa forza di unità: tutte le persone e tutti gli episodî secondarî non sono che antitesi concorrenti a dar luce e risalto all'episodio e alle figure centrali del dramma.

Il Netti ha collaborato, col Chiurazzi e con me, alla *Trilogia di Napoli*, e ne ha composto la seconda parte: *Pergolesi*. Non è questo il dramma di un uomo, ma la riproduzione agile e spigliata del caratteristico mondo aristocratico napoletano settecentesco: piccolo mondo di grazia e di frivolezza, tutto cipria e belletto, popolato di abatini di ganimedi di cicisbei di *virtuose*, risonante di flauti e di spinette: mondo minuscolo, ma aerato di poesia. Qui non ha valore il fatto; qui conta il " partico-

lare „ e ha valore inestimabile la " battuta „. Pergolesi, col suo contestato amore per la Spinelli, non dà all'autore che l'abbrivo all'evocazione di un' epoca. Le difficoltà che offre la trattazione di simili componimenti son tutte di forma. E Carlo Netti le ha superate con discreta perizia, senza far troppo sentire il peso e l'ingombro della necessaria e paziente - e un po' eccessiva - ricerca storica e cronistica.

Oltre l'opera qui esaminata, il Netti ha dato al teatro nostro un dramma in un atto, *Pate e figlio*, col quale esordì, nel 1908, e che fu interpretato da Gennaro Pantatena e da Marietta del Giudice, un altro dramma in tre atti, *Sta vita nosta*, notevole per sottigliezza psicologica e per densità di pensiero, e che ebbe una perfetta interprete in Adelina Magnetti, e una commediola, *Chiaro di luna*, rappresentata dalla compagnia del Di Napoli, al *Nuovo*.

Ho già accennato all' opera di un commediografo napoletano che si è ritirato da tempo sotto la tenda. Egli è Gaspare di Majo: un mio fratello d' armi nelle belle e, ahimè !, sterili lotte per la rinnovazione del nostro teatro dialettale. Il fratello d'armi e di sogno mi ha lasciato solo a sognare, se non più a combattere. È stato, quindi, meno ingenuo e meno illuso di me.

Gaspare di Majo ha dato alla scena casalinga, oltre *Corna d'oro*, *Era de maggio* e *Don Peppe 'a gatta*, da me ricordate in queste pagine, tre drammi di dolorosa e torbida psicologia plebea: *Notte napulitane*, *'O viento e 'o sole*, *Scunciglio;* un dramma audacissimo di morbosa psicologica femminile: *Turris eburnea*; e un drammino in un atto, che è un piccolo capolavoro: *Buscie*. Ma né *Notte napulitane*, né *'O viento e 'o sole*, né *Scunciglio*, né *Turris eburnea*, né *Buscie*, che mandò in visibilio gli autorevoli commissarî di un concorso indetto, una diecina di anni fa, dalla Direzione del giornale *Il Mattino*, hanno ottenuto finora l'omaggio del battesimo, alla ribalta. Dormono il sonno dei rassegnati e dei disdegnosi nella scrivania dell'autore, il quale appartiene alla rarissima specie di quegli artisti che ripudiano il mestiere dei postulanti di *réclame*, che non perdono il sonno e l'appetito all'annunzio del trionfo di qualche loro collega, e che s'infischiano allegramente del silenzio e dell'indifferenza del mondo intorno all'opera loro. Verrà il riformatore davvero libero e disinteressato della nostra scena vernacola a trarre dall'ingiusto oblio queste buone cose nascoste? Chi sa! E poi si blatera a tutti i venti che il teatro d'arte napoletano non abbia un "repertorio„! Calunnia e stoltezza. Ignoranza o mala fede.

Di Salvatore Ragosta ricordo *L'urdema carta* e *Campana a gloria*, e dimentico *'E varcaiuole* e *Amalia Catena*: opere giovanili, queste ultime, le quali hanno tutte le esuberanze e tutte le manchevolezze di una gioventù artistica educata un po' alla scuola della buon'anima di don Eduardo Minichini. Ma *Campana a gloria* e *L'urdema carta* segnano due ribellioni dello scolaro, divenuto adulto, al suo vecchio precettore.

Campana a gloria contiene e illustra un dramma di anime, ma in esso l'urto delle passioni è più *riferito* che *rappresentato*. Tenuissima la trama. Un bettoliere nutre sordo rancore contro sua moglie, la quale non gli ha concesso la gioia di un figlio; e quel rancore lo spinge a farsi un'amante, di là dalle pareti domestiche. Ma quando sa, per confessione della sua suocera, che sua moglie è incinta, egli ritorna all'amor coniugale, e abbandona la sua druda, la quale si vendica, insinuando nel cuore di quel marito allucinato il sospetto che il bimbo che nascerà non è figlio di lui. La calunniosa accusa ha breve durata: il bettoliere interroga sua moglie, e ha la prova del mendacio della druda abbandonata. L'amore rinasce tra i due sposi, mentre le *campane a gloria* del *sabato santo* annunziano la resurrezione del Cristo. Come si vede, c'è materia sufficiente per poter costruire tre atti. Ma il

Ragosta ha ecceduto in sobrietà: si è ridotto allo scheletro del dramma, e non ha voluto arricchirlo di sangue e di muscoli. Sono, così, venuti fuori tre atti nei quali l'autore non fa che insistere sul *motivo* centrale del dramma, e va incontro alla ripetizione e all' uniformità. Ma la stessa semplicità della favola, la tenuità della costruzione scenica e la vivezza della parlata son titoli sufficienti per riconoscere a *Campana a gloria* diritto di cittadinanza nella moderna repubblichetta teatrale partenopea. Titoli che si riscontrano anche in *L'urdema carta*, ad onta di certa crudezza veristica e di certo languore melodrammatico che affliggono questo dramma del Ragosta.

Rocco Galdieri, il multiforme *Rambaldo*, appunto perché multiforme, non poteva esimersi dall'apparire anche sul teatro napoletano. E vi apparve due volte. Diede alla compagnia di Adelina Magnetti, nella primavera del 1913, una commedia, *Cucù-setté*, spigliata, agile, espressiva, ma che ha un po' sapore di *vaudeville*, e che rivela ancòra una volta la genialità di un talento che abusa troppo di sé e si prodiga in troppe manifestazioni, non sempre utili all'arte. E diede alla compagnia di Ernesto Murolo, nell'autunno del 1916, un dramma in un atto, *Zia carnale*, notevole per vivacità di colore ambientale e per la inaspettata

soluzione del conflitto sentimentale che esso prospetta. L'ambiente è la casa miracolosa di una *Santa di Posillipo*, una cieca veggente, una divinatrice assistita dallo *spirito buono*, alla quale il popolino ricorre, come ad oracolo, per interrogare la sorte e per ottenere la guarigione dei suoi mali. Il conflitto sentimentale si svolge tra due donne che si contendono l'amore dello stesso uomo e che invocano, ciascuna per sé e contro l'altra, l'intervento e il vaticinio della *Santa*. Le due rivali sono di fronte: l'una è giovanissima e bella, d'una floridezza esuberante; l'altra è attempata e squallida, di una desolata tristezza, e si dichiara zia del giovine conteso. Entrambe difendono, con la voce irosa e con tutta l'anima in tumulto, il possesso del loro bene, al cospetto dell'indovina. Più audace all'assalto e all'invettiva, *Assunta Belsole* — la giovine amante — reclama ragione e privilegio, nella contesa sensuale e sentimentale, in nome della bellezza e della gioventù, e rinfaccia alla sua rivale le male voglie ancòra inappagate di vecchia libidinosa, che non ha orrore di essere la trista amante del suo nipote. L'altra reagisce violentemente all'ingiuria abbominevole. Ella è la madre del giovine, ed è venuta alla *Santa* per strappare il suo bene dalle braccia e dalle ebbrezze stritolatrici di *Assunta Belsole*. Dramma pregevole nelle intenzioni; ma scarsamente elaborato, e

osservato soltanto alla superficie. La sostanza drammatica di *Zia carnale* è più nell'*intreccio* che nella sostanza delle cose e nell'anima dei personaggi.

Un commediografo di gran fama, che nell'ultimo trentennio, con assidua fatica, ha contribuito non poco a rinnovare il decoro e le forme del teatro italico, volle, bontà sua, nell'autunno del 1916, lasciare la sua carta di visita anche al teatro dialettale napoletano. Il commediografo: Roberto Bracco. La carta di visita: *Ll' uocchie cunzacrate.*

Con tutto il rispetto dovuto all'ospite inatteso, che ha onorato la nostra casa, esprimiamo brevemente il nostro pensiero su questo dramma, che raccolse un plebiscito di consensi su le maggiori ribalte italiane, e fu il " numero „ trionfale del programma e della compagnia di Ernesto Murolo.

Ll' uocchie cunzacrate conta un solo atto, ma è un dramma assai più vasto delle sue proporzioni apparenti. Bracco dà un contenuto morale al fatto della guerra. Lo guarda da poeta, non da sociologo; e pensa che, fra tanti lutti, esso possa arrecare alla straziata umanità almeno il beneficio di una rinnovazione dei suoi valori etici e sentimentali. Come poeta, vede giusto; quanto al sociologo... ne discuteremo sei mesi dopo la conclusione della pace. Il poeta

afferma questa sua fede, e ce ne dà, con *Ll'uocchie cunzacrate*, la dimostrazione sentimentale. Ci persuade perché ci commuove: perché fa appello al nostro cuore e non al nostro freddo raziocinio. Il dramma si svolge in una taverna dei sobborghi; i suoi personaggi, ad eccezione di un onesto mendicante e di una mite mogliettina disgraziata, son tutta gente che, a dir poco, dovrebbe essere sottoposta alla vigilanza speciale della questura. La padrona dell'osteria, *Filomena Schisano*, è una creatura bellissima e tremenda; dal mondo non ha avuto che male, ed ella si vendica del male che le è stato fatto, seminando male intorno a sé. Ruba il marito a una povera donna, ne fa un baro, un pervertito, un traditore del proprio sangue, un pitocco di ebbrezze, che la maliarda quasi sempre gli nega. *Luigi Pagliuca* personifica la vendetta *umana* di *Filomena*. Ma costei è peccatrice e vendicativa, perché è stata martire, perché reca nella sua bellezza deflorata i segni della nequizia che penetrò, una notte, a rubarle tutto il suo tesoro di fanciulla innocente, nella sua casa senza schermo. Anch'ella era buona, anch'ella era pura, anch'ella aveva diritto alle gioie serene e spontanee dell'amore. Chi le portò via, col candor verginale, le speranze e i sogni? Fu la violenza, che aveva venti anni, due irresistibili occhi belli, e si chiamava *Ferdinando Anfrosino*. Paghi *Pagliuca*

il peccato di *Anfrosino*: è vendetta giusta: un uomo vale l'altro. E *Pagliuca* si abbrutisce nella sua schiavitù sensuale e nella sua volontaria viltà: non ha più casa, non ha più beni, non ha più testa, non ha più cuore: scaccia sua moglie, che viene a supplicarlo di ritornare ai suoi figliuoli famelici, e si dibatte sempre più nell'obbrobrio della sua prigionia morale. Pure, tra i barlumi della sua coscienza ottenebrata, egli vede l'orrore; ma non può e non sa staccarsene: è il destino che lo inchioda alla dura e amabile croce. *Pagliuca* ha, dunque, ragione di odiare il suo rivale lontano e a lui sconosciuto: colui che colse il primo fiore di quella bellezza di donna, che egli serve e non può possedere. " Ah, vendicarsi di *Ferdinando Anfrosino*! Se ritornasse!... „

E il rivale invidiato ritorna. Un pezzente, che nella mala notte vide la violenza penetrare furtiva nella casa di *Filomena*, viene a preparare la vittima all'incontro col suo carnefice. *Ferdinando* è stato soldato eroico in guerra. Ora, è tornato dalla fronte, e vuole vederla. " No! „ — grida *Filomena*, atterrita e sconvolta, mentre *Pagliuca* si lancia, ruggendo, all'aggressione del suo rivale. La violenza rientra nella casa di Filomena; ma, ahimé!, essa si è transfigurata: è pietà. Ha ancora venti anni, si chiama ancora col suo nome battesimale; ma i suoi irresistibili occhi belli, quegli occhi

che perdettero *Filomena*, son senza lume: la guerra li ha spenti per sempre! E il cieco viene, per chiedere non più amore, ma perdono e misericordia: perdono del suo delitto di seduttore misericordia per la sua eroica sventura. La guerra lo ha purificato: egli ha lasciato sul campo, insieme co' suoi occhi, la sua coscienza di malvivente, e si è fatta una coscienza nuova. La purità di quel cieco purifica, come per un bacio della grazia, le anime pervertite che le sono intorno. *Filomena* si spoglia dei donativi peccaminosi di *Pagliuca*, il quale ritornerà, forse pentito, forse amoroso, ai suoi figliuoli, e si abbandona, redenta, tra le braccia di *Ferdinando*.

Non dobbiamo chiedere al poeta se *Pagliuca*, l'indomani, ritornerà a battere, più incanagliato di prima, alla porta della sua druda, né se *Filomena* si consolerà a lungo nel suo stato di grazia, né se il cieco sia davvero pago della sua coscienza rinnovata a così atroce prezzo. L'*attimo fuggente* è arrestato, e il cuore reclama il suo diritto d'imperio su tutte le altre facoltà del nostro spirito. L'apparizione pietosa e terrificante di quel cieco non può, in quel *determinato momento*, non generare la benefica reazione di *Filomenica* e di *Pagliuca*. Il tema svolto da Bracco assume forma e consistenza di verità, quanto più le persone scelte a significarlo scendono giù nell'ordine so-

ciale; quanto esse più obbediscono all'*istinto* e meno alla *coscienza*. I tre redenti di *Ll'uocchie cunzacrate* operano la propria redenzione perché così *sentono*, non perché così *pensano*. Non sanno quello che fanno, perché obbediscono al cuore, e il cuore non ragiona. Se essi non ragionassero addirittura, sarebbe meglio, e saremmo più vicini al vero. Invece, quel cieco parla troppo, *si analizza* troppo, ci espone anche i motivi della sua rinnovazione spirituale, e, lui popolano, e quindi *istintivo*, dichiara, a conclusione del suo ragionamento, di essere ritornato dalla guerra *cu na cuscienza ca primma nun teneva*. Perché fargli dire ciò che il fatto ci *mostra* in modo così chiaro ed eloquente? Troppe parole, dalla comparsa del cieco all'epilogo, in " *Ll'uocchie cunzacrate;* e parole che difficilmente si potrebbero cogliere sulle labbra del nostro popolo. La forma dialettale del Bracco sa meno di spontanea vivezza che di attento e misurato studio. In questo dramma, che certo ha contribuito, per la fama del suo autore, a elevare i toni morali della nostra scena vernacola, tutto è detto, anche il superfluo; forse, Roberto Bracco, per esser chiaro e convincente in teatro di popolo, non ha voluto mai sostituire alla parola parlata gli eloquenti e aristocratici " segni trasparenti e significativi „, che collocano il suo tea-

tro in lingua tanto più in su dell'aurea mediocrità che scrive commedie e che ci opprime.

E sarei lieto di conchiudere queste note col nome dell'ospite eminente, se non mi corresse l'obbligo, per amor di giustizia e di compiutezza, di ricordare l'opera di altri scrittori che si son provati, con vario talento e con varia fortuna, al cimento della nostra scena casalinga. Tra costoro è Domenico Romano, evocatore di una *Muntevergine*, la quale, più che commedia scritta, è un *soggetto* offerto alle geniali improvvisazioni dei comici, e fu rappresentata un centinaio di volte, al *Nuovo*. Ricordo Eduardo Pignalosa, uno dei decani del teatro napoletano, il quale, dopo di aver troppo insistito nel *lavorare* un *genere* - come dire? - *minichiniano*, ci ha dato, con *Pezziente sagliute* e *Stanze in famiglia*, due commedie notevoli per qualità di osservazione. Ricordo Pasquale Ponzillo, pompiere e poeta, nonché autore, tra l'altro, di un pregevole *bozzetto* in versi, *'O schiaffo*. Ricordo Menotti Bianchi, padre di numerosa figliuolanza dialettale; di lui un editore napoletano, Patarino, ha raccolto in volume una lunga serie di drammi e commedie in un atto [1]). Anche il poeta E. A. Mario, pro-

[1]) Menotti Bianchi: *Teatro dialettale napoletano* - Vincenzo Patarino, ed. - Napoli, 1914.

satore eccellente e canzoniere diffusissimo, ha voluto tentare l'arringo scenico dialettale... in un libro, nel quale ha raccolto quattro suoi " atti unici „, e che sarà lanciato al pubblico dei lettori dalla stessa casa editrice del Mario. Ricordo ancòra Carlo de Flaviis, autore acclamatissimo di un'*Anema nova*, e il pittore Giambattista de Curtis...

E, infine, ricordo... me stesso. Dimenticavo di essere anch'io un " giovine autore „ Ho detto un po' bene e un po' male di tutti i miei colleghi in arte tabernaria; ma neppure il collega più tartassato o più trascurato dalla mia libera critica potrebbe pensare della mia povera e grama opera scenica tutto il male che io ne penso, e che sarei lieto di scrivere, se non fosse una barbarie imperdonabile consentire al padre di screditare per atto pubblico la sua figliuolanza rachitica. Il critico - se la mia fatica dialettale valga tanto da meritare un critico - si giocondi e si vendichi a sua posta. Solo a titolo di indicazione io gli metto innanzi un *menu*, tutt'altro che appetitoso, delle *pietanze* da me ammannite per gli avventori dell'osteria scenica partenopea: *Chitarrata*, *Primmavera* [1]), *Calzoleria Majetta* [2]), *Cronaca*

[1]) A. Costagliola: *Primmavera*: un atto - *Scintilla di calendimaggio*, ed. - Napoli, 1908.

[2]) A. Costagliola: *Calzoleria Majetta*: - *Scintilla di calendimaggio*, ed. - Napoli, 1910.

nera [1]), *Carmela*, *Il Caffè della rosa*, *Sciampagnaria*, *Magliarossa*, *Ombre a mare:* tutta roba da chiodi. Ho collaborato, però, a due opere, delle quali, in verità, non so dir male, anche perché esse mi appartengono soltanto in parte: una per la metà, l'altra per un terzo. E queste opere si nomano: " *'O Cumitato* „, scritta con la collaborazione del Chiurazzi, e *Trilogia di Napoli*, scritta con la collaborazione del Chiurazzi e del Netti.

'O Cumitato non dovrebbe essere una commedia dimenticabile. Per una legittima consolazione del mio spirito semipaterno, a me piace di trascrivere qui un brano della " avvertenza „ che gli autori preposero a un'edizione di quella commedia, curata dal Ricciardi [2]): " La critica onesta, che noi invochiamo, vedrá che *'O Cumitato* non è soltanto una commedia di costumi e anche di gergo, ma nasconde nelle pieghe del suo dialogo e nelle vicende dei suoi tipi tutta una intraducibile psicologia plebea, che è di Napoli e non può essere di altrove. Leggere per intendere come la minuta gente, che si agita, in una guerriglia di vanità e di

---

[1]) A. Costagliola: *Cronaca nera*: un atto. - *Scintilla di calendimaggio*, ed. - Napoli, 1911.

[2]) A. Costagliola e R. Chiurazzi: *'O Cumitato*, commedia giocosa in tre atti. - Riccardo Ricciardi, ed. - Napoli, 1912.

bizze, nella sede del " Comitato di beneficenza „, è quella stessa che, più tardi, non fortificata da una qualsiasi educazione civile, accarezzata dal prete e dal massone, e accesa soltanto dalla febbre di un dominio tutto apparente nel rione nativo, passerà al " Circolo elettorale „, a reggere sul suo cuore ingenuo e su la sua fatuità appagata l'astuto Rabagas del nostro piccolo mondo politico. Gente buona, in fondo, la quale, come il nostro *Michele Cannavino*, sacrifica spesso la sua pace e i suoi interessi familiari all'orgoglio di capeggiare una processione religiosa e di attraversare il borgo quotidiano accanto al parroco e al consigliere comunale. Commedia spassosa, all'apparenza; in realtà, dramma di anime e documento umano. È Napoli. E *'O Cumitato* vuol essere genuina opera napoletana: di sostanza e di forma: di psicologia e di fraseologia. Colui che così non voglia o non sappia intenderla, si accomodi pure, e metta senz'altro in vetrina la sua discutibile buona fede di censore o la sua scarsa conoscenza di ciò che è nostro „.

E non aggiungo altro.

La *Trilogia di Napoli* è sintesi drammatica e illustrazione ambientale degli ultimi tre secoli di vita paesana, evocata nei suoi momenti e nei suoi tipi culminanti e significativi: il Seicento, nella eroica avventura del pesciven-

dolo vestito d'argento; il Settecento, nell'amore e nel genio del cantor di Serpina; l'Ottocento, nella poesia del mare di Napoli, simboleggiata immortalmente dalla vergine amante di Lamartine. *Masaniello*[1]), *Pergolesi*, *Santa Lucia:* in tre episodi, in tre ambienti, sotto tre luci diverse e convergenti, tutta l'anima di Napoli. Se il teatro dialettale deve essere, soprattutto, " documento di vita „, ecco un'opera che può vantare, almeno nelle intenzioni dei suoi produttori, diritto di circolazione, se non d'imperio, nella sua terra nativa. Ma anche un tal diritto fu negato alla *Trilogia di Napoli;* la politica della blandizia e dell'insidia, che ancor governa le sorti e confonde i valori del teatro napoletano, precluse a quest'opera la via della ribalta, o concesse appena generosa e pericolosa ospitalità a qualche frammento di essa. Così, d'un organismo nato vivo e vitale fu portata in giro per le scene d'Italia la sola testa: *Masaniello*: mostruosa decapitazione!

Tutta la produzione artistica esaminata in questo capitolo - il quale, per essere stato scritto da uno che è " parte in causa „, e che, come tale, può anche aver peccato, certo senza volerlo,

---

[1]) A. Costacliola: *Masaniello*: un atto. - *Scintilla di calendimaggio*, ed. - Napoli, 1913.

di scarsa obiettività, potrà servire soltanto come un'utile indicazione al futuro storico del teatro napoletano - è venuta alla luce della ribalta dal 1906 a oggi, durante i sei anni della compagnia del Pantalena, al *Nuovo*, e negli anni delle iniziative del Pantalena medesimo, di Adelina Magnetti e di Ernesto Murolo : iniziative delle quali ho discorso al principio di questa mia scorribanda storica e critica. Essa è opera dei così detti " giovani autori „ : e s'intende che il fresco appellativo di " giovani „ non è riferibile all'età dei miei colleghi, i quali, a eccezione del Bovio, del Netti e del Ragosta, hanno tutti, ahimé!, passata la quarantina, come hanno documentato irrefutabilmente... i manifesti delle "chiamate alle armi per mobilitazione „. Sono " giovani „ alla maniera dei " giovani turchi „, i quali continueranno a chiamarsi così, anche quando saranno decrepiti.

Ora, la breccia è aperta, e la via è larga e sgombra; i combattenti possono deporre le armi e procedere d'amore e d'accordo per la nuova via. Da banda le beghe, le guerricciuole, le insidie, le quali sono state cagione almeno di enorme ritardo all'affermazione di una riforma intesa e reclamata fin da quando Achille Torelli lanciò all'osanna del pubblico *'O buono marito*. Lavori ciascuno il suo campicello ideale, per accrescerne la coltura e il prodotto; l'arte è dea mu-

nifica, e concede posto nella sua repubblica a tutti gli eletti, di qualunque religione e di qualsiasi scuola. Sia la necessaria concorrenza il risultato di nobile emulazione, non di bassa invidia. La realtà dell'oggi è consolante; a coloro che la hanno determinata col fervore dell'opera il dovere di non farla deplorevole e triste. Il passato è storia ricca e gloriosa. Dai *soggettisti* cinquecenteschi ai moderni commediografi, dagli antichi istrioni di Piazza del Castello ai comici di oggi, il teatro napoletano vanta, come ho qui tentato di dimostrare, una ricchezza e una floridezza esuberanti, a confronto di tutti gli altri teatri regionali d' Italia. Anche le *maschere*, da *Pulcinella* a *Sciosciammocca*, possono chiedere un posto decoroso nella storia; esse furono un prodotto spontaneo dei loro tempi e delle oppresse condizioni dell'anima paesana; mutati quelli e queste, il loro còmpito si è esaurito onorevolmente.

Ed è così vero che quei personaggi interpretarono bene il costume e il sentimento delle trascorse età, che la loro dipartita lascia in noi un vivo senso di rimpianto. Nulla di più doloroso della scomparsa di *Pulcinella*, che porta via nel suo candido camicione tanta parte

---

[1]) È bene avvertire che sono assolutamente inedite tutte quelle opere citate in questo capitolo, le quali non hanno in nota il rispettivo cenno bibliografico.

delle nostre memorie e del nostro cuore. Quel buffone che se ne va non suscita risate, ma lacrime. E non si rimpiange ciò che non si è amato; e ciò che è prodotto d'amore è sempre materia d'arte.

Ma mi pare, qui, di udire ripetere, conchiudendo, una vecchia accusa: se le *maschere* sono oggi un non-senso, se i confini tra regione e regione sono oramai abbattuti, se l'Italia, oltre l'unità politica, tende a conquistare la sua unità spirituale, quale ragione di vivere possono ancòra avere i teatri regionali, nati appunto da necessità topografiche ed etniche non più esistenti?

Rispondiamo brevemente. L'Italia, afflitta per secoli dal dominio di troppi invasori, è solo politicamente una nazione; spiritualmente, - e, più, sentimentalmente, - ogni contrada ha una sua particolare vita; far di queste vite singole materia d'arte, nel libro o sul teatro o su la tela, significa appunto diffondere in tutte le terre della patria la conoscenza dei sentimenti e delle abitudini regionali, e rinsaldare i vincoli di concordia, di confidenza, di fraternità tra i cittadini delle varie regioni: significa, insomma, cementare il sentimento d'italianità. Questo a me pare più un assioma che un teorema, e vana sarebbe ancòra una dimostrazione.

Degna di dimostrazione, e a parer mio davvero preoccupante, è un'altra accusa che si muove alla scena dialettale da avversarî autorevoli e sagaci. Essi dicono: " Ammessa pure l'esistenza del regionalismo, e, quindi, la necessità, anzi l' utilità di una scena regionale, che bisogno c' è di dare al vostro teatro, la forma dialettale, che limita appunto la diffusione e la comprensione di quei sentimenti e di quei costumi che voi volete svelare e illustrare? Perchè mai costringere i pescatori chioggiotti e l' allegro *Sur Pedrin* e *Turiddu Macca* e *Cristina la capuana* e *Assunta Spina* a esprimere nel loro linguaggio casalingo ciò che sentono, ciò che pensano, ciò che fanno? „

È questa una contestazione solida, e degna di disamina. A debellarla, non basta opporre il libero arbitrio dell'artista: occorre discutere e dimostrare.

Gli oppositori così fatti del teatro dialettale vogliono, dunque, che questo esca dalle angustie campanilistiche, che inceppano e localizzano e paralizzano la sua intima virtù di ammaestramento e vita; essi affermano che le energie sciupate per dar valore e credito a cose d' arte straniere di là dal confine della loro casa possono e debbono essere utilmente impiegate a diffondere nel mondo la grande voce dell'arte nazionale, che ha in Italia valorosi, ma scarsi propagatori. Or, quelli stessi

che così predicano, quando, alcuni anni fa, al teatro *Argentina* di Roma, assistettero alla rappresentazione di *Mese mariano* in veste italiana sospirarono e scrissero melanconicamente: " Peccato! Che *sapore paesano* e quanto *colore locale*... perduti! „ Basterebbe questo " dato di fatto „ per demolire la teoria enunciata dagli avversarî del teatro vernacolo.

Costoro non vogliono ammettere che in ogni modo dell' arte forma e sostanza debbono far tutt' uno. Puó, è vero, la vita di un popolo essere, in arte, rivestita di qualsiasi veste; l'artefice è libero di scegliere tra i colori della sua tavolozza quelli che più predilige. Ma è anche vero che la finzione artistica più si avvicina alla realtà, quanto più e meglio concordano sostanza e forma, contenente e contenuto. Umile verità: per questo, forse, non intesa, e avversata come un' utopia di menti malate. La contraddizione in cui vanno a cadere i nostri contradittori è evidente: vita napoletana ó milanese o veneta o piemontese o romana o fiorentina o basilisca o sicula o sarda, e veste italiana: diversa *l' anima*, comune la *forma*: sentimento *reale*, espressione *convenzionale*. L'errore è in *re ipsa*.

Perché, infatti, negare al commediografo regionale la gioia di far parlare e muovere i suoi personaggi, come nella realtà essi parlano e si muovono? Perché rinunciare a *tutta*

la verità, per contentarsi soltanto della riproduzione parziale di essa? Senza dire che tale rinuncia sarebbe anche, per chi la facesse, un sacrificio inutile e dannoso. Dannoso, perché obbligherebbe l'illustratore della vita regionale a restrizioni, a transazioni, a ripieghi, a grige uniformità, inevitabili al pittore che non possa liberamente disporre dei suoi colori; inutile, perché nulla impedirebbe il travestimento dell'opera dialettale, se degna di tanto onore, in lingua italiana o francese o inglese o tedesca o russa. Se un' aristocratica commedia del Torelli - *I mariti* - e non poche commedie del Goldoni, del Gallina, del Selvatico, del Bersezio, del Verga, del Cognetti son potute essere tradotte in lingua di popolo, quali ostacoli si potrebbero o si dovrebbero mai opporre alla traduzione di commedie e drammi vernacoli in lingua italiana? Accadrebbe delle nostre cose sceniche dialettali ciò che accade di quelle italiane, quando oltrepassano le Alpi e i tre mari, e di quelle straniere, che ci vengono in casa. O non si nutre, forse, troppo spesso, il teatro italiano di Ibsen, di Tolstoi di Tourguenieff, di Hauptmann, di Sudermann, di Donnay, di De Curel, di Capus, *tradotti*? Passano i confini della patria le opere meritevoli di tanto omaggio; passino quelli delle singole regioni le òpere dialettali, se di tanto omaggio meritevoli.

Così, per ora. Ché, se un giorno — e sia vicino — l'Italia, dopo di aver compiuta la sua " unità „ politica, potrà celebrare la sua " unità „ ideale, la festa, cioè, di tutte le sue anime, affratellate nella stessa lingua, nella stessa educazione, nello stesso benessere economico e morale, oh, allora davvero le barriere saranno abbattute, e con esse cadranno necessariamente tutte le forme d'arte rappresentative di una vita spenta per sempre.

PARTE SECONDA

LA CANZONE

I.

L' ANTICA SIRENA

Un monte e un fiume - " Satyricon „ - Don Emanuele Bidera e la sua " Passeggiata per Napoli e contorni „ - Il tramonto di una civiltà - Stadî di transizione - I napoletani di ieri e quelli di oggi - Quando Sua Maestà Borbonica faceva piangere e Sua Maestà Pulcinella faceva ridere - L' inno immortale - Il poeta agonizzante - Voci lontane.

Il fiume Sebeto ha nel mondo una nomea assolutamente sproporzionata alla sua consistenza di ruscelletto arido sei mesi dell'anno. Tre quarti dei napoletani quasi ignorano in quale parte della loro città scorra e quali termini di questa bagni quel rigagnolo famoso. Lo chiamano con un diminutivo che dice tutta l'importanza del trascurabile corso d' acqua: *'o sciummetiello.* Ma le dimensioni crescono in ragion diretta del quadrato delle distanze: e nella fantasia dei lontani il Sebeto, celebrato per le vicende storiche e per i costumi caratteristici del suo paese, è fiume immortale, come il Po, l' Adige e il Tevere, ed è considerato come il simbolo significatore di tutta la vita napoletana. Piccolo fiume glorioso, come il piccolo e irrequieto monte Vesuvio: lungo quelle umili rive e su quelle umili falde visse, dal tempo leggendario di Spartaco fino

a venti anni fa, un popolo di pescatori, di campagnuoli, di poeti, artefice geniale di reti, di aratri, di armonie.

Nessun popolo, più di quello napoletano, ebbe tenaci le sue abitudini, a traverso i secoli. Preda di troppe dominazioni e di educazioni diverse, e a volte cozzanti, esso è rimasto il figlio genuino del suo cielo, del suo monte, del suo mare. Nelle pagine pepate del *Satyricon*, Petronio *Arbiter*, illustrando la avventura erotica capitata ai giovani Gitone, Encolpio e Ascylto, sedotti dalle grazie di Quartilla, in una festa di sacerdotesse pagane alla grotta di Pozzuoli, accenna a persone e a consuetudini caratteristiche dell'antica terra cumana, e ci ricorda il " cantastorie „, (specie di rapsòdo popolare), il " maruzzaro „ (venditore di lumache cotte), la " verdummara „ (erbivendola), " 'o pannazzaro „ (mercante di panni vecchi), il " cantante a stesa „, e non poche costumanze e locuzioni plebee, rimaste immutate al tempo nostro. E siamo all'epoca neroniana. La stessa voce par di udire, dopo circa diciotto secoli. Ecco, nell'anno 1845, come Emanuele Bidera, un greco trasmigrato a Napoli per ragioni politiche, descrive, nella sua *Passeggiata per Napoli e contorni* [1]), - un

[1]) Con questo libro, edito a Napoli dal Cottrau, nel 1846, il Bidera passa in rassegna un anno di vita napoletana: il 1845.

libro povero di forma, ma ricco di osservazioni, - la gente partenopea di quella età: " La nobiltà non sa del tutto spogliarsi dell'alterezza spagnuola; il mezzo ceto infiora i suoi discorsi di sentenze latine; la plebe solo, tenace alle sue origini, non sa dimenticare di essere stata greca. Essa conserva tuttora usi proprî degli antichi spartani. Se vedrai una madre minacciare, scuotere il suo bambino in fasce, non la stimare snaturata, o inumana: essa lo fa per renderlo desto, forte, paziente alle sventure della vita; così le spartane educavano i loro figli. Se vecchio o vecchia si sposa, viene, come in Isparta, vituperato dalla plebe. Se qualche furbo t'invola il fazzoletto, lo fa con più destrezza di uno spartano. Ma il lazzarone non è l'ilota, né lo schiavo o il liberto dei romani; esso è un uomo libero, disinvolto, leale, arguto, epigrammatico; e se ereditò le superstizioni dagli etruschi o dai latini, come la jettatura, sono, questi, pregiudizi efimeri, che non allignano nel fondo del suo cuore. Le sue feste sacre ora alla Madonna dell'Arco, ora a quella di Monte Vergine o di Piedigrotta, coi loro carri festivi, pieni di rami, di cembali, di gioia e di canti, sono un simulacro degli antichi baccanali. Ha i suoi rapsòdi nei cantastorie del Molo; aveva i suoi giuochi ginnastici; né vi fu chi meglio di lui sapesse assestare una pietra. Questa plebe non ha vita

intima che nelle poche ora del sonno: è laboriosa, pacifica. Quel venditore, che da un canto all'altro empie la strada di grida per vendere la sua merce, - litigioso, atrabiliare, fiero, - spacciata la mercanzia, lo vedrai sdrajarsi tranquillo e dormire al sole: è un tiranno da teatro, che ha finita la sua parte. Questo volgo, che ti sembra di nessuna cosa si curi, è più curioso di una ragazza da marito: dove uno guarda, si arrestano tutti, immobili, a guardare: e che guarda tanta folla di gente? un canario fuggito dalla gabbia! Plebe amante di forestieri e di conviti, che per solennizzare una festività impegna e si disfà delle cose più necessarie della vita: improvvida dell'avvenire come il cafro, che vende il suo letto il mattino, e ne piange a sera: piena di vita e di attività: spensierata, garrula, loquace, schiamazzatrice, incapace di odio, ma tutta lingua e tutta cuore: ecco la plebe napoletana „. Certo, in un volgare men fiorito del latino petroniano, il buon Bidera, a proposito di Napoli, ripete, su per giù, le medesime cose e illustra gli stessi personaggi dello squisito *Arbiter elegantiarum*. Né le cronache intermedie, pervenute fino a noi, accennano a mutamenti nel carattere popolano: le varie signorie di Francia e di Spagna riuscirono mediocremente, o non riuscirono affatto, a modificare l'indole paesana.

Fino a venti anni fa: ora, non più. Napoli comincia a rinnovarsi, essenzialmente: ereditò da Palepoli le belle tradizioni, le semplici consuetudini, arti e mestieri, e tenne immutata l'anima primitiva, con le sue esuberanze e con le sue lacune; ora, ella assume figura e consistenza di grande officina. La modernità ha imposto anche a Napoli la sua legge di rinnovamento. I musulmani si tramutano in uomini d'affari. I contemplatori si avviano ad essere calcolatori. L'officina annulla la bottega; la società anonima uccide l'azienda individuale; il *trust* assorbe l'associazione in partecipazione e il pubblico mercato. Tale rinnovamento, che importa ricchezza, educazione, igiene, è bene e necessario che avvenga; ma sia consentito all'osservatore sentimentale di rimpiangere il tramonto di una civiltà fatta di poco cervello e di molto cuore, e di constatare che l'alba nuova ricaccia nell'ombra tutta una tradizione magnifica di poesia.

Quanta tristezza è in questi stadî di transizione da un mondo che si sgretola a un mondo che accenna a sorgere! I napoletani di oggi, da quarant'anni in su, sono, e devono essere, delle persone melanconiche e scontente. Son cittadini di due epoche: e però di nessuna epoca. Ricordano il mare a Santa Lucia: e ora a Santa Lucia il mare non lo trovano più. Ricordano l'agonia gioconda del teatro *San*

Carlino [1]) e di *Pulcinella*: e *San Carlino* è morto, e *Pulcinella* ha ceduto il campo a tutta una turba di buffoni esotici. Ricordano Piazza del Castello, a sera, tutta rossa di fiaccole, sonora di mandolini e chitarre, clamorosa di moltitudine: e Piazza del Castello è, ora, deserta sotto il chiarore delle lampade elettriche, e intristisce all'ombra secolare del Maschio Angioino. Napoli sarà una città grande, ricca e felice; sorgerà anche dal suo rinnovato cuore il poeta a cantare la fioritura delle nuove energie; ma non per questo i napoletani della transizione avranno men ragione di dolorare per tanta poesia che se ne va. I più vecchi giurano addirittura che " si stava meglio, quando si stava peggio „: quando - essi dicono - il governo era negazione di Dio, ma glorificazione di stomaco: quando Sua Maestà Borbonica faceva piangere e Sua Maestà Pulcinella faceva ridere. Ma i vecchi son brontoloni, e glorificano, naturalmente, oltre misura, la bontà di un tempo che, in fondo, fu quello della loro gioventù. Non così i miei concittadini d'oltre il 1870: ancor giovani, essi hanno la strana sensazione di essere come invecchiati

---

[1]) Importante nella storia della commedia napoletana. Sorgeva in Piazza del Castello. Fu demolito nel 1884. Di esso si occupa ampiamente il Di Giacomo, nella sua *Cronaca del teatro San Carlino*: Napoli (1891).

bruscamente: nel giro di qualche lustro hanno visto demolire e riedificare la città, e venir su tutta una generazione diversa nel costume e nel sentimento, e pur contemporanea. Venti anni son bastati a compiere un lavoro secolare di transfigurazione. Ciò che sarebbe dovuto avvenire per moto evolutivo è avvenuto in modo rivoluzionario. E i miei compaesani e coetanei son rimasti - come dire? - in un periodo di vita intrauterina: non morti e non ancòra vivi e vitali. Napoli non è più la città vecchia, e non è ancòra la città nuova: non è più Napoli, e non è ancòra Milano. Ha perduto *Tore 'e Criscienzo* [1]), il guappo amabile e generoso, il difensore disinteressato della donna, del vecchio e del fanciullo; ma ha *Totonno 'e Santo Dummìneco* [2]), il truffaldino evoluto, tipo insidioso di Rocambole partenopeo. Colei che ricamava all'uncino fa, ora, la canzonettista, esotizza il suo nome, e parla col " caro lei „. Il " giovine di studio „ e il " commesso di negozio „ si son dati all' arte, ora: e si cingono dal lauro di *macchiettisti osceni*. E l'esemplificazione potrebbe continuare, e dar la prova di questa umile verità:

---

[1]) Salvatore de Crescenzo, famoso camorrista del secolo scorso.

[2]) Antonio Parlati, uno delle più triste figure del famoso processo Cuocolo.

Napoli, per questo aspetto, ha peggiorato nel cambio: certa malignità esotica ci ha guastato il sangue.

Restaurazione *ab imis*: di ambiente e di anima. Hanno costretto i pescatori di Santa Lucia a uscire dalle lor tane del *Pallonetto* e dai budelli ingombri di vele e di nasse; han fatto imbastardire, laggiù, la sorgente di acqua ferrata, nostalgia di tutti i nostri visitatori; Tore Starita è morto, e con lui la sua bianca osteria sul mare [1]), e l'erede ha ingrandito e infranciosato il suo *restaurant*, a Santa Lucia Nova; hanno dato lo sfratto agli ostricari, e non più il sorridente *Mucchietiello* fa sentire il suo invito:

- Ah, chi accatta òstrecne - spuónele e ancine!
So' belli frutte - pe signorine!

né le brune e carnose *lucianelle*, nei pomeriggi domenicali, gareggiano nella conquista del cliente, buongustaio di tarallini e di acqua solfurea:

- *Signó, cca sta Luciella vosta!* [2]).

Tutto è finito, laggiù. Al posto degli antichi caseggiati son surti alberghi con l'insegna bi-

---

[1]) L'osteria di Salvatore Starita, ora scomparsa, era popolarissima, come il suo *principale*, che i napoletani chiamavano familiarmente *Zi' Tore*.

[2]) Era l'invito delle venditrici di acqua solfurea ai loro clienti.

lingue; e la chiesa di Santa Maria della Catena [1]) pare una florida vecchia napoletana, in una compagnia di anemiche e imbellettate *chanteuses*. Ove erano Starita e le *lucianelle* crescono, ora, erbe maligne e si scolorano gli annunzi di pubblicità dei fratelli Mele. La tramvia elettrica taglia la via, sotto un groviglie di reti aeree e col tintinnio esasperante del campanello d'allarme, unica voce di modernità nell' attuale solitudine della via, una volta così festosa e assordante di plebe marinaresca. Una vita caratteristica è stata spenta dal soffio di una più concreta civiltà: e al borgo odoroso di alghe si è sostituito, finora, il " quartiere della Bellezza „: cioè, niente.

Come Santa Lucia, così Piazza del Castello, e i rioni suburbani di Mercato, di Pendino, di Porto: tutte le abitudini particolari si abbattono, come le vecchie case sotto il piccone della " Società del Risanamento „, per far posto a una regola di vita nazionale, che si manifesta anche nella uniformità delle nuove costruzioni edilizie. Tutta la poesia di Napoli è sepolta in quelle macerie: le feste popolari di Piedigrotta, di Montevergine, di Santa Maria della Neve, dell' *Archetiello*; i venditori di ogni specie di mercanzie, i quali tenevano banco e gridavano le glorie dei loro prodotti su le

[1]) È la chiesa parrocchiale del rione di Santa Lucia.

piazze; il pubblico banditore, nella sua ricca divisa di maresciallo del tempo di Murat, celebrante a suon di fanfara le insegne e il vino della nuova osteria aperta nel rione; il cantor di Rinaldo, laggiù, al Molo, col suo bisunto scartafaccio, capovolto, in un mano, e nell'altra la bacchetta di abete, destinata a segnare il ritmo della sua rapsodia cavalleresca; il burattinaio rauco, per l'ultimo attrito tra i lignei personaggi di *Colombina*, di *don Nicola* e di *Pulcinella*; il pagliaccio del baraccone, con la casacca cinese, il cappello a cono e il volto impiastricciato di farina; i teatrucoli sacri all'*opera dei pupi*, ai *quadri plastici*, ai drammoni estratti dalle cronache romanzesche di don Ciccio Mastriani e alle commedie *di attualità* del *chitarrista* Altavilla e di Totonno Petito; e i *posteggiatori* [1]) ricantanti ai forestieri, brilli di *chops*, sul terrazzo del " restaurant Strasburgo „ [2]), la canzone recentissima di Piedigrotta, e poi l'inno immortale:

O cara Napoli,
suolo beato,
ove sorridere
volle il creato,
tu sei l'impero
dell'armonia!
Santa Lucia!
Santa Lucia!

---

[1]) Suonatori ambulanti.

[2]) Questo *restaurant* sorgeva anche in Piazza del Castello; e fu demolito, insieme co' teatri e le baracche di quella piazza, nel 1884.

Non poteva, naturalmente, sopravvivere il cantore alla vita che fornì materia al suo canto. E il poeta napoletano non c'è più, o agonizza. Poiché il poeta non ha più nulla da dire, a meno che esso non si decida a cantar le glorie delle lampadine elettriche, del cinematografo, del grammofono, del fonografo e delle cartoline illustrate. La canzone vive, ma in degenerazione. Si è fatta, anch'essa, decadente: i nostri poeti per poco non traducono in vernacolo Mallarmé e Oscar Wilde. La piccola fonte, ma limpida, dell' ingenuità sentimentale si è inquinata, come la sorgente di acqua ferrata, a Santa Lucia. La commozione si è attutita: di cuore e di paesaggio. La finzione si è sostituita alla sincerità: l' artifizio all'arte: Il poeta di questa Napoli anfibia vuol cantare l' amore, e probabilmente non ha mai amato: vuol piangere nei versi, quando, forse, non ha mai pianto nella vita: dice di credere, ed è uno scettico. Da un così fatto stato d' animo, quali strofe possono scaturire, se non quelle improntate a volgarità di sensi? Salvatore di Giacomo, Ferdinando Russo, Pasquale Cinquegrana, Giovanni Capurro cantano ancòra vittoriosamente, poiché essi sanno vivere di memorie e di rimpianto: la loro voce di poesia viene a noi da un mondo che ci crolla intorno. E Napoli che se ne va.

II.

L'ORA DELLA " VILLANELLA „

Gloria nostra - Storia e tradizione - Il cuor musicale di Napoli - " Velardiniello „ - " Cient'anne arreto... „ - Poeti e rapsòdi del Trivio - Il cantore " Muchio „ e il divo " Pezillo „ - Foglie di un gran rosaio disperso dal vento - Il Giobbe dei nostri archivî: don Bartolommeo Capasso - Giambattista Basile e l'Arcadia Secentesca - Un usignuolo tra le cornacchie: Giulio Cesare Cortese.

All' ombra del patrio campanile commemoriamo la poesia napoletana, la quale trovò sempre nella canzone la sua voce più viva e diffusa. Napoli ha fama universale appunto per la sua canzone. Terra essenzialmente musicale, la nostra, nota meglio per le sue nenie e per le sue tarantelle, che non per le istorie del general Colletta, per le sue figure di eroi e di educatori popolari come Tommaso Aniello e Padre Rocco, per le architetture ciclopiche del Vanvitelli e le tele viventi dello *Spagnoletto*, per la dottrina giuridica di Mario Pagano e di Gaetano Filangieri, e per le teste mozze dei repubblicani del 1799. Coloro che mai posero piede sul suolo partenopeo conoscono e amano Napoli a traverso le strofe e le note di *Santa Lucia*, di *Funiculì-funiculà!*, di *Carulì*, di *Comme te voglio amà!*, di *Scètete*, di *'O sole mio*. Masaniello, Vanvi-

telli, lo *Spagnoletto* e Mario Pagano devono cedere il campo della celebrità patriottica ai poeti e ai musicisti della canzone.

Ha una storia la canzone napoletana? Certo; ed è storia ricca di vicende, suggestiva di memorie, triste o gioconda o insidiosa, come l'anima della sua gente, ancor frammentaria e dispersa nei suoi capitoli e ignorata nelle sue origini [1]).

Quando la voce partenopea ha cantato la prima volta? All'età di Falero aborigeno, io penso; e forse all'età delle tre sirene e dei re pastori. " Il tempo - nota il Bidera - ha disperso le canzoni latine, quelle greche, quelle etrusche, e tutti i canti fescennini, di cui quelli moderni conservano il tipo e le cantilene „. A rigor di storia scritta, se si eccettui qualche fugace allusione petroniana a certa specie di canto a distesa, in uso presso i napoletani di allora, nessun documento di canti popolari, anche dei secoli posteriori, è pervenuto a noi. Né tracce visibili esistono fino al Trecento [1]), quando il dialetto era in dignità di lingua scritta. Nulla si degnavano quei sapientissimi

---

[1]) Sui canti popolari d'Italia, e specie del Mezzogiorno, han fatto importanti e voluminosi studî il Nigra, il D'Ancona, il Pitrè e Vittorio Imbriani. Ma sono, e saranno, incerte e confuse le notizie intorno alle origini di essi.

di raccogliere dal volgo: l' umil canto popolare non poteva trovar posto in pagine illustri. Messer Giovanni Boccaccio e l' abate Petrarca, ospiti in Castelnuovo, i quali pur s'intrattengono intorno alla celebrazione di una festa napoletana in onore di una Madonna del *pede rotto*, non mai accennano alla canora consuetudine nostra. Di quella festività religiosa e marinaresca le notizie si allargano in cronache quattrocentesche; ma nessun cenno o frammento di canzoni è in quelle antiche carte [2]).

Manca la storia: ricorriamo alla tradizione. Nel corso delle varie epoche, la canzone ha certo mutato forma e ritmo; ma essa é, sostanzialmente, antica, come il mare, come il cielo, come l' anima di Napoli. Un popolo emerso dall' alveo di una civiltà che ha consacrato alla donna e all' amore monumenti incrollabili di bellezza; un popolo semplice, sentimentale, contemplativo, stoico, superstizioso, fanatico anche, fino a credere ciecamente, e da secoli, ai miracoli di troppi santi e agli esorcismi d' innumeri fattucchiere; un popolo così

---

[1]) Matteo Spinelli, nei suoi *Diurnali*, accenna a *strambuotti et canzune* del Duecento.

[2]) Una specie di cantilena, ancora in uso presso le nostre donnicciuole, e che si inizia con una invocazione al sole, (*Jésce sole, je' !*), si fa risalire a tempi anteriori a quelli di Federico secondo di Svevia.

fatto trova nella musica e nel canto, come tutte le stirpi incallite in una specie di selvatichezza casalinga, l'espressione immediata del suo sentimento.

Con l'avvento dell'Accademia quattrocentesca, la quale qui, a Napoli, ebbe alla Corte Aragonese assertori e artefici illustri, tra i quali il soavissimo

> Jacopo Sannazar, che alle camène
> lasciar fa i monti ed abitar le arene,

il dialetto perdé, a poco a poco, anche la sua dignità di lingua ufficiale, fino a ritornare, nel secolo decimosesto, alla sua fonte originaria di eloquio esclusivamente plebeo. Pur, in quelli anni il popolo contò i suoi poeti e i suoi rapsòdi; ma furono umili cantori, forse anche analfabeti, di una vita troppo chiusa nel trivio: come tali, non degni di storia o di cronaca. Ed è gran peccato davvero, poiché, proprio al tempo estremo degli Aragonesi, Napoli ebbe il suo poeta autentico e dolce in Velardiniello, il quale, su la fede del sommo Cortese,

> . . . facea ire a lavà
> Li vierze, e chella storia componette,
> Che fu tanto laudata e tanto brava,
> Dove co stile aròieco nce dicette:
> " Cient' anne arreto, ch' era viva vava „...

Ma di Velardiniello, cantor popolare, che nulla ha da invidiare ai più felici poeti napoletani degli ultimi anni, e che, anzi, di quei poeti puó dirsi lo spirituale *pater familias*, poche ottave a pena noi serbiamo. É quanto basti a farci rimpiangere tutta la poesia dispersa del suo secolo. Fu, allora, anche il volgo sedotto dalle grazie della rinascenza letteraria: e divennero canti suoi propri, ripetuti e acclamati per piazze e chiassuoli, le ancor fresche e amabili *villanelle*, canzoni d'amore, scritte di solito in lingua, raramente in dialetto.

" La *villanella* o *villotta* - scrive Salvatore di Giacomo, il quale è stato non soltanto il purificatore della nostra poesia vernacola, ma di essa è anche lo storico geniale e amoroso - era sempre una canzone popolare, spesso accompagnata dal ballo. Musicalmente, era una composizione polifonica, ma questo non impediva alle cantatrici di renderla monodica. Ella andava, come tutta la musica profana, sotto il nome di madrigale „ [1]). Cantilene patetiche, e canzoni giocose o satiriche, le *villanelle*, cui si adattava, di frequente, in armonia col carattere di esse, un ballo particolare: la *ceccona*, specie di danza che accompagnava le cantilene; la *ntrezzata*, detta poi *tarantella*,

[1]) S. di Giacomo: *La prostituzione a Napoli, nei secoli XV, XVI e XVII* (Napoli, 1899).

ballo di carattere gaio, svolgentesi a suon di colascione; e il *torniello*, ballo in giro, che accompagnava il canto corale. Rievoca il Di Giacomo, richiamandoli con pazienza cenobitica dalle tombe di ingialliti scartafacci e da libri polverosi oramai negli archivî, nomi di fattori e cantori, e anche versi, di *villanelle* cinquecentesche e secentesche [1]). Tra i primi, Giovanni Leonardo Primavera, agnominato *Gian Lonardo dell'Arpa* [2]), e il Lombardi, lo Spano, il Trabaci, e Giovan Domenico Montella; tra i secondi, famosissimi, tal *compare Junno*, il quale suonava, di concerto col Primavera, e qualche volta da solo, al Largo del Castello, e certo *Sbruffapappa*, e il divo *Pezillo*, suonatore ambulante, Lazaro dei conviti partenopei, preferito dalle donne allegre, e del quale intesse le laudi anche il poeta Cortese, sotto il nome accademico di Filippo Sgruttendio.

Si portavano, anche allora, serenate alla " bella del core „ e all' " amante crudele „; e c'era, come oggi, il *cantatore*. Amatissimo e

---

[1]) Tra gli altri, discorre di *villanelle alla napoletana* il novellatore cinquecentesco Fortini, da Siena. E su la canzone napoletana del Cinquecento si hanno notevoli monografie dell'Imbriani, del Morgara e di altri studiosi del bel tema.

[2]) Di costui si serbano le *Canzoni napoletane a tre voci*, edite a Venezia, nel 1670,

ricercato, a quei tempi, cotal *Muchio*, suonatore di cetra; il Cortese ricorda qualche strofa di canzonette mandate da costui alla celebrità. Eccone una:

Fare mme voglio na scoppetta a miccio
E de palle la voglio carrecare,
Pe la tirare a Tolla, ch'ha lo riccio
Che mm'ha feruto, e non mme vo' sanare.

E poi, ritornello indecifrabile:

Tubba-catubba, la tubba-tubbella!
Tubba-tubbella, lo chicherichì! [1]) -

Ed eccone un' altra, cantata dall' amabile *Pezillo* alle belle " donne da partito „ della contrade dei *Gelsi:*

O Ricciolina!
O Signorina!
O Patroncina!
Fa-li-li-là!
Eccoti il core
che per te more,
se non soccorre
la tua beltà!
Fa-li-la-li!
La-fa-li-là!

[1]) Citano capoversi e frammenti di *villanelle* il Basile, il Cortese, il Sarnelli e, più di tutti, il Del Tufo nelle sue volgarissime improvvisazioni poetiche, e il

Era tutta una pleiade di musicisti e poeti e cantori ambulanti nel suburbio napoletano. Di *villanelle*, e anche di canzonette succose di *canaillerie*, ce n'è a dovizia nella Napoli d'allora. I frammenti custoditi nelle biblioteche non sono che le poche foglie essiccate di un gran rosaio disperso dal vento. Don Bartolommeo Capasso - il Giobbe dei nostri archivî, venerato e indimenticabile raccoglitore di memorie patrie - riporta dal Costo i versi iniziali di alcune *villotte*, scritte in dialetto. E non occorre, io penso, altro documento per credere alla fioritura rigogliosa del canto popolare in quei tempi. Canzoni tristi e gaie: nenie e tarantelle e barcarole: facili melodie, su versi ingenui, anche quando vogliono essere insidiosi: l'anima popolana vibra in rime e note d'amore, incuriosa, quasi direi ignara, della tirannia che la opprime e ammiserisce.

Così, fin oltre la prima metà del Seicento, secolo oltre ogni dire funesto alla letteratura casalinga. Imperò l'Arcadia, allora: e fu quella una fase letteraria celebrata e disastrosa. Quasi

---

Costo, nel suo *Fuggilozio*. Altre canzonette e *villanelle alla napolitana* sono sparse in varie pubblicazioni: tra queste, notevole, una raccolta di *Canzoni antiche del popolo italiano*, ristampata in Roma, nel 1890. Si ricordano pure la canzonetta della *Zingarella che indovina*, quella di *una figliola che chiede marito alla mamma*, e quella del *Gallo*, una satira politica.

reazione all'aristocratico risveglio delle " belle lettere „, sorse tra noi tutta una schiera di poemisti (non poeti), i quali inquinarono di artifizio balordo e sentenzioso le fonti della poesia nostrana. Giovanni Battista Basile - onorato, con audacia che non ha riscontri, dell'agnome di *Dante napoletano*, - e tutti gli altri adiposi versificatori che si nomarono da lui e ne imitarono la pretensiosa goffaggine, - ad eccezione di Giulio Cesare Cortese, luce di bellezza artistica fra le tenebre opprimenti della retorica e della trivialità, fiore di gentilezza poetica in un campo di verbose cucurbitacee, purissimo usignuolo che levò il canto e il volo di sopra il gracchiante pantano delle cornacchie basiliane [1]), - furono appunto di quella poesia i più implacabili e inconsapevoli avvelenatori. E il loro metodo ristucchevole si trascinò per lustri e secoli, alimentato, più tardi, dalle grasse leccornie dell'abate Cola Capasso, di Niccolò Lombardi, di Sante Villano, del nobilomo Orazio Quattromani; e si spense nei ridevoli aneliti di don Domenico Jaccarino - detestabile travestitore napoletano della *Co-*

[1]) Sia qui ripetuta la nostra ammirazione riconoscente a Ferdinando Russo, il quale ha saputo rivendicare la gloria del Cortese, contro le sciagurate adulterazioni degl'illustri e incompetenti apologisti del cavalier Basile. Cfr. Ferd. Russo: *Il gran Cortese.* - Editrice: " Modernità „ - Roma, 1913.

media dantesca - e nelle bestemmie della decrepita *Accademia dei filopatridi*, nata e morta, nel giro di pochi anni, durante l'ultimo quarto del secolo scorso. Tutti costoro costrinsero al *basso*, al mercato e al conflitto col camorrista e con la femminuccia anche le più austere deità mitologiche. Omero, Orazio, Virgilio e Dante furono oltraggiati in travestimenti inverecondi. Un ibridismo stilistico e sostanziale, perpetrato da dottori estranei al popolo: retori e filologi, non poeti. Spettava a quelle opere il rogo; furono, invece, quelli autori dalle lor conventicole collocati su gli altari. E il ciarpame delle loro versificazioni ancòra ingombra le nostre biblioteche!

III.

LE CANZONI DI MASANIELLO

Il pescivendolo vestito di argento - La " Compagnia della morte „ - Il poeta Salvator Rosa - " Michelemmà ! „ - Ritornelli indecifrabili - Storia e leggenda di " Fenesta ca lucive... „ - Il poemetto di un notaio palermitano - Un " foglio volante „ del tipografo Paolella - Una bella illusione.

È l'estate del 1647. La plebe napoletana, guidata dal pescivendolo Tommaso Aniello di Amalfi, è insorta contro la signoria di Spagna, qui rappresentata dal serenissimo vice-re don Rodrigo y Pons de Leon, duca d'Arcos. Insurrezione provocata da un regime vessatorio spinto fino al proposito inverosimile di *non lasciare ai napoletani neppure gli occhi per piangere*. La turba affamata danna al fuoco i segni tangibili del suo ammiserimento: i " posti di farina in gabella „ e le case e le masserizie degli " affittatori „ daziarî. Masaniello è proclamato *capo-popolo*, generalissimo, quasi re. E in Piazza del Mercato egli amministra giustizia: giudice e giustiziere: viene a patti con l'altezzoso vice-padrone iberico e in confidenza con l'eminentissimo cardinale arcivescovo Ascanio Filomarino: fa le vendette del suo popolo contro tutta la nobiltà servile, o creduta tale, al Governo spagnuolo: prova tutti i delirî e tutte

le seduzioni del potere: e nel corso di nove giorni passa rapidamente dall' elevazione alla catastrofe: è trucidato quattro volte da quelli stessi che lo hanno elevato su gli altari: è decapitato *post mortem:* il suo corpo è gettato ne' *fossi*, fuori Porta Nolana: il suo capo mozzo, chiuso in una gabbia, è offerto, castigo e monito, alla contemplazione degli schiavi ammutinati: e la moglie del *capo-popolo*, Bernardina Pisa, si riduce in una stamberga della città bassa, baldracca esposta a tutti gli oltraggi e a tutte le ignominie degli sgherri del vicereame.

Attorno a Masaniello fiorì tutto un rosaio di canzoni e satire e leggende. Notevole, tra queste ultime, la favola della *Compagnia della morte*, smentita, oltreché da documenti, dallo stesso Salvator Rosa, il quale, nella sua satira *La guerra*, definisce Masaniello *un vile*, *un scalzo*, *un pescatore*, *un verme*. Nacque appunto di quelli anni, poco prima o poco dopo la rivolta masanielliana, una delle più caratteristiche e durevoli canzoni nostrane: *Michelemmà*. E al Rosa la tradizione assegna la paternità dei versi e della musica di codesta canzone, che puó ben dirsi, come i frammenti di Ciullo d'Alcamo e di Rinaldo d'Aquino nella storia della letteratura italiana, la prima rivelazione integrale di questa specie napoletana

di componimenti [1]). Ancor oggi le nostre nonne ricantano quelle antiche strofe, con le quali il Rosa, pittore e poeta satirico eminentissimo, offriva l'impronta, tuttoché ingenua e rozza, di ciò che doveva essere, e fu più tardi, la canzonetta popolare napoletana.

Oggi, l'infantilismo poetico di *Michelemmà* farebbe sorridere anche il più ignobile dei verseggiatori partenopei; così, come *Rosa fresca aulentissima* desterebbe il compianto anche nel cuore dell'ultimo imitatore di Pietro Paolo Parzanese.

Pure, quanta poesia è in quella semplicità rudimentale! Ne giudichi il lettore:

È nata na scarola
(Michelemmà! Michelemmà!)
Oje, mmiez' 'o mare!
Li turche se la jòcano
(Michelemmà! Michelemmà!)
Oje, a primera!
Chi pe la cimma e chi
(Michelemmà! Michelemmà!)
Pe lo streppone.
Viato a chi la vence
A sta figliola!

---

[1]) Si vuole anche che il Rosa abbia raccolto dalla voce popolare i versi di questa canzone e vi abbia interpolato di suo il solo ritornello corale: *Michelemmà!* Osservi, infatti, il lettore che la canzone è fatta di endecasillabi, interrotti ciascuno dalla voce: *Michelemmà!*

Sta figliola, ca è figlia
(Michellemmà! Michelemmà!)
Oje, de notaro,
E porta 'n pietto na
(Michelemmà! Michelemmà!)
Stella diana,
Pe fa morì li amante
(Michelemmà! Michelemmà!)
A duje a duje.
Pe fa morì li amante
A duje a duje!

Che cosa ci dice il poeta di queste mediocrissime strofe? Men che nulla: egli loda la bellezza incantatrice di una figlia di notaio, la quale, nuova fata ariostesca, sa far morire gli amanti a due a due; e decanta la beatitudine di colui che saprà vincerla e conquistarla. Il ritornello corale: *Michelemmà!* non ha ancòra trovato, e certo non troverà, il commentatore che sappia spiegarne il significato. Esso fa il paio con *Tubba-catubba* del cantore *Muchio*; e troverà, più tardi, buona compagnia in *'O mare e ba!*, *Oilì-oilà!*, *Lariulà!*, *Tiriti-tiritombolà!* e in tanti altri ritornelli di canzonette, i quali, più che voci significative, son combinazioni foniche, intese ad accrescere la mucalità del canto.

Coeva di *Michelemmà* fu creduta, fino a pochi anni fa, *Fenesta ca lucive*, la più tenera e melanconica nenia napoletana: la canzone nota

forse anche agli indigeni del Congo, e che è come il tronco prolifico onde sono emersi tutti i frutti e tutti i fiori del canto popolare partenopeo. Anche la poesia di *Fenesta ca lucive* fu attribuita, da cronisti troppo facili ed entusiasti, a Salvator Rosa. " Pareva - osserva delicatamente il Di Giacomo - che mancasse alla cronaca dei tumulti del 1647 la circostanza poetica, il personaggio sentimentale, quel fatto d'amore, che so io, il quale lumeggia ogni viva narrazione storica, e con rilievo maggiore, toccando più facilmente l'anima, quella pagina imprime più forte nella memoria „. E si assegnò a *Fenesta ca lucive* la data di nascita della rivolta masanielliana, " per voler quasi illuminare con un raggio della più tenera lirica il fosco di quella storia di sangue e di tristizia „. Un pensiero gentile, dunque. Una illusione, anche. Ma una bella illusione, che lo storico ha distrutta. Tra i demolitori di questa leggenda è un artista: è colui che ha segnato la culminazione magnifica della poesia cittadina, e che ha saputo scrutare e chiudere in belle pagine l'anima casalinga, a traverso il tumulto dei tanti " castighi di Dio „ piovutici dal cielo sotto il nome di dominazioni politiche: un di coloro che han rotto l'incanto è stato Salvatore di Giacomo [1]).

---

[1]) S. di Giacomo: *Celebrità napoletane* (Vecchi, Trani, 1896). Il Di Giacomo ricava le notizie su le origini di

Il poeta napoletano rifà la storia dell'antica nenia, e ci fa sapere che *Fenesta ca lucive* fu data per le stampe, su fogli volanti, a un grano la copia, appena nell'anno 1854. Autore o, meglio, rifacitore della erotica elegia, tal Mariano Paolella, tipografo napoletano, vissuto tra il 1835 e il 1868. Ma già, molto tempo innanzi d'ottenere l'onor dei torchi, essa era cantata dai nostri popolani e dalle nostre donnicciuole: tanto avverte, in una nota in margine alla prima edizione, lo stesso Paolella. Da quando, dunque, durava allora la voga di questa famosissima tra le canzoni napoletane? Non si sa; forse dal tempo di Masaniello, forse anche da prima; certo è che di quel canto non esiste traccia, oltre il " foglio volante „ del 1854. Poco male, almeno, se potessimo confortarci nel pensiero che *Fenesta ca lucive* abbia avuto a Napoli i suoi natali. Niente. La bella elegia lirica nacque... in Sicilia; essa fu estratta - e, certo, non dal Paolella, il quale, per sua stessa confessione, pare si sia limitato a trascriverla soltanto e, forse, opina il Di Giacomo, ad aggiungervi le due mediocri sestine conclusive -

---

questo canto da una monografia di Salomone Marini (1870). C'è, in proposito, un opuscolo di Luigi Molinaro del Chiaro: *Un canto del popolo, con varianti e confronti* (1881). Di tali origini si occuparono, anche, Lionardo Vigo e Vittorio Imbriani.

dal poemetto di un notaio palermitano, Matteo di Ganci, esistito nella seconda metà del secolo decimosesto.

Quel notaio narrò in coloriti versi siciliani una storia d'amore e di morte: l'uccisione di una giovine baronessa di Carini, Caterina di nome, trafitta da suo padre, Vincenzo La Grua Talamanca, signore della baronia di Carini, presso Palermo. Amava la bionda castellana, riamata, il suo cugino Vincenzo Vernagallo; e la loro passione i due giovani confidavano alla solitudine del castello carinese, ove la baronessina viveva, lontana dai suoi. Un empio frate rivelò al La Grua il peccato d'amore di Caterina; e il padre, ferito a morte nel suo orgoglio nobilesco, galoppò, cinto dei suoi sgherri, al castello, inseguì lungo le arcate solitarie la giovinetta atterrita, e nel cuore di lei infisse due volte il suo pugnale. Ciò accadeva - storia o leggenda? - verso la fine dell'anno 1563; e l'orrendo parricidio fornì la trama al poemetto del notaio di Ganci.

Di una parte appunto di quella composizione poetica - la più passionale, quella in cui il cantore esprime lo schianto del giovine Verganallo all'annunzio della morte di Caterina - si impossessò il popolo meridionale, e quasi ogni regione del sud italiano ebbe la sua *Fenesta ca lucive*. Più diffusa e durevole la elegia napoletana: non nostra co-

me composizione letteraria, ma patrimonio essenzialmente napoletano, pur se derivata, a quanto crede il Di Giacomo, da un felice innesto di melodia rossiniana e belliniana, come composizione musicale.

Or ecco, e il giovane amante, di sotto le finestre della casa desiderata, apprende che il suo amore è " morto e sotterrato „. Udite le belle sestine, dalle quali traboccano tutta la pena e tutta la tenerezza dell'abbandono irreparabile:

Fenesta ca lucive e mo non luce,
Segno è ca nenna mia stace malata.
S'affaccia la sorella e mme lo dice:
" Nennella toia è morta e s'è atterrata.
Chiagneva sempe ca dormeva sola:
Mo dorme co li muorte accompagnata „.

L'innamorato non vuol credere alla triste annunziatrice; ma costei gli riconferma la desolante realtà, e invoca in testimonianza le stelle, le quali, come colpite dal lutto anche esse, " stanno appassionate „. E soggiunge:

" Jate a la chiesa, e la vedite pure.
Aprite lo tavuto, e che trovate?
Da chella vocca, ca n'ascéano sciure,
Mo n'èsceno li vierme, o che pietate! „

E il derelitto va in chiesa, e raccomanda la morta alla pietà cristiana del parroco:

Zi' parrocchiano mio, tiénece cure:
li llampe sempe tiénece appicciate;

e chiede di morir presto, per riposare accanto al suo bene perduto.

Elegia lirica incomparabile, la quale rimane opera napoletana, anche dopo le necessarie correzioni del Di Giacomo e di altri, da me riassunte or ora. Noi abbiamo dato a *Fenesta ca lucive* l'immortalità; ed essa ci appartiene per tradizione, per sentimento, perché in essa è tutta l'anima nostra. L'illusione di saperla napoletana anche nelle origini era una illusione che sarebbe stato bene di non toglierci. Il Di Giacomo artista ha dovuto necessariamente subire l'opera del Di Giacomo storico. Noi amiamo tante belle menzogne, appunto perché le crediamo verità. E io non so essere affatto grato a don Gioacchino Taglialatela, monaco napoletano, il quale si è affannato, di questi tempi, a metter fuori dotte monografie, intese a documentare che i resti mortali di Giacomo Leopardi non sono quelli che abbiano venerati per tre quarti di secolo nella chiesetta di San Vitale, a Fuorigrotta.

IV.

QUANDO CANTAVA " ZEZA „...

Il bel Settecento - " Arie „, " cavatine „ e " canti virtuosi „ - Il dolce Metastasio - L' opera comica - Canzonette di " attualità „ - " Lo bello Gasparre „ e Padre Rocco - Pergolesi, Paisiello, Fioravanti, Spontini - I cantori sublimi dell'anima napoletana - Cimarosa e la commedia giocosa - " Zeza „ - Il '99 - " Cantate cesaree „ e " canti di libertà „.

Si spengono le ultime *villotte* e dura per crocicchi e chiassuoli la eco corale di *Michelemmà*, alla fine del secolo decimosettimo. Siamo, ora, al Settecento, candido di parrucche, fragrante di cipria e di essenze *parisiennes*, dovizioso di merletti, di guardinfanti e di falbalà, ciarliero di damigelle, di servette e di abatini, sonoro di clavicembali e spinette, trillante di *arie*, di *cavatine*, di *canti virtuosi*. Tutta la pletorica letteratura dialettale secentesca fugge la piazza e il salotto, e va a rintanarsi sotto la polvere degli archivî. L'endecasillabo di Basile cede il posto al settenario metastasiano: civettuolo, garbato, burlevole, demoniaco anche, e adatto a esprimere il sentimento di un'epoca in cui il mutamento di un regime politico suscitava men rumore dell'apparire di un nuovo bollettino di mode. Alle vernacole avventure erotiche, eroiche ed

eroicomiche dei sudditi di Giove, succedono le grazie, le malizie, le astuzie, i piccoli intrighi e le piccole pazzie sentimentali di *Zelinda* e *Lindoro*, di *Rosaura* e *Florindo*, di *Colombina* e *Pulcinella*, di *Tolla* e *don Nicola*. Vita minuscola e tutta grazia, la vita settecentesca. Come la vita, l'arte. Metastasio, il poeta più superficiale e più armonioso che sia mai esistito, puó bene essere il simbolo della poesia di questo secolo, quando anche l'opera seria, tratta quasi sempre da eventi mitologici, aveva espressioni poetiche superficiali e minuscole, e in dissidio inconciliabile con la frigida solennità degli argomenti preferiti. Il Settecento non offre all'arte poemi e statue e tele complicate e armonie complesse, se non eccezionalmente: son regola la strofetta, il capitello, la miniatura, la cavatina. È secolo, soprattutto, di semplicità: secolo biricchino, d'una ingenuità furbesca. Serba ancora nei suoi primi anni le tracce accademiche del suo predecessore; ma con l'adolescenza lascia ogni scoria e s'ingentilisce sempre più. Re Carlo terzo approda a Napoli, co' suoi vascelli carichi d'oro spagnuolo; e inaugura il suo regno felicissimo, e arricchisce di monumenti, di zecchini e di feste il suo popolo. Generoso e magnifico monarca, egli dà formidabile impulso all'arte nelle sue varie manifestazioni, fa della sua Corte un ritrovo di coltura e di eleganza,

si confonde coi suoi sudditi; e interviene egli stesso e conferisce nuovi fastigi alla *parata*, famosa cerimonia militare e civile, celebrata annualmente, negl'idi di settembre, in onore della Madonna di Piedigrotta, e alla quale già avevano partecipato, fin da un secolo innanzi, i vice-re e le vice-regine di Spagna. Napoli è contenta: la città brilla di luminarie, echeggia di canti, s'industria di mode, di ninnoli e gingilli.

Secolo di poesia, codesto: quando, come canta il Di Giacomo,

> ... s'ausavano-ventaglie 'avorio,
> pólvere 'e cipria - e falbalà,

e quando

> ... se mettevano-viuline e flàute
> pe l'aria tènnera - a suspirà,
> e zenniàvano - ll'uocchie d' 'e ffemmene,
> chine 'e malizia, - da cca e da llà.

Secolo musicale, soprattutto. All'opera lirica, ancòra un po' austera, del Sarro, del Leo, del Guglielmi, del Curci, del Tritta, succede e si alterna l'opera comica, che ha i suoi veraci animatori in Pergolesi, Paisiello, Fioravanti, Spontini e Mosca. La solennità melodica delle " cantate cesaree „ si sposa alla merlettata sentimentalità delle canzonette popolari. Queste

sono estratte sovente dalle opere più in voga: e diventano, così, di patrimonio pubblico *arielle*, *cavatine* e *serenate* del Piccinni, del Paisiello, del Pergolesi. Il popolo le canta, nelle sue case, nelle sue piazze, nei suoi ritrovi mondani, e le mette in gara con le canzoni ereditate dal Seicento, prima tra tutte *Michelemmà*, e con qualche "canzonetta di attualità „, ricamata sul bollettino della moda recentissima o su l'ultima ricetta venuta da Parigi a dettare il nuovo cosmetico per vellutare l'epidermide di quelle damigelle e le parrucche di quelli abatini. Alcuno di questi componimenti " di attualità „, i quali altro non sono che improvvisazioni di poeti anonimi su musiche di opere del tempo, è rivolto a far la satira, delicata e inoffensiva, di persone o di abitudini locali; così, Filippo Cammarano, commediografo napoletano, eccellente negli ultimi anni del secolo, accenna, in una sua commedia [1]), a una canzonetta, divenuta popolarissima nel 1785, in onore di un gobbetto, d'agnome *Bello Gasparre*, il quale aveva bottega di calzettaro al Ponte di Chiaia: una specie di piccolo Cyrano partenopeo, geniale, faceto, arguto, spadaccino animoso e roteator

[1]) Filippo Cammarano: *Lo bello Gasparre, e basta così!*

di mazza abilissimo. D'un sol uomo, temuto e venerato, come avverte il cardinal Capecelatro in una biografia di quello, il popolo non mai osò di far la satira: e fu il monaco domenicano Padre Rocco, morto, quasi in odore di santità, nel 1788: un frate che sapeva imporsi al popolano e al monarca: un educatore di popolo, con la parola, col bastone, con l'esempio, e con opere di carità e di civiltà [1]). Pure, chi mai potrebbe giurare che anche Padre Rocco non abbia fornito argomento a qualche innocente motteggio in versi e musica?

Come di quasi tutte le improvvisazioni poetiche rispondenti a persone o a consuetudini di una determinata epoca, di quelle canzonette non esistono esemplari, neppur frammentarî. Se ne serbano, invece, non pochi di quelle ricavate dalle opere comiche del tempo: e ricordo *La moliñarella* (macinatrice di farina), del Piccinni, *Lo frate nnammorato,* del Pergolesi, e altre, le quali, come queste, prendevano il titolo dell'opera stessa onde erano staccate [2]).

---

[1]) Alfonso Capecelatro: *La vita del Padre Rocco* - Siena, 1881.

[2]) Ne ricorda parecchie il di Giacomo, nella sua strenna: *Piedigrotta for ever!* (Napoli, 1901). E altre se ne riscontrano in varie pubblicazioni, che è superfluo citare.

A proposito di feste carnevalesche e canzoni, divenne popolarissimo nel Settecento - e la sua popolarità si è protratta fino agli ultimi anni del secolo decimonono - un " canto dialogato „, in cui vengono a dissidio *Pulcinella* e sua moglie *Zeza* (vezzeggiativo di Lucrezia), per l'amore e il matrimonio della lor figliuola *Tolla* (Vittoria) con un abate calabrese, di nome *don Nicola*. La musica di codesta scena giocondа è attribuita, nientemeno, a Domenico Cimarosa.

Pulcinella, custode geloso dell'onor casalingo, avverte sua moglie di tener d' occhio, in assenza di lui, la giovinetta *Tolla* :

- Zeza, Ze', ca io mo esco.
Statte attienta a sta figliola.
Tu lle si' mamma, e dàlle bona scòla.
Mantiénela nzerrata;
Non la fa prattecare:
Ca chello ca non sa' se po mparare.

Ma *Zeza*, madre compiacente, non mette in pratica i buoni consigli maritali; e, quando *Pulcinella* è fuori, ella fa entrare in casa, tricorno e occhiali, l'abatino innamorato, reduce dalla scuola. *Tolla* vede di lontano il suo amore, e dice alla mamma le sue smanie di fanciulla invaghita :

- Mamma ma', non vi' chi vene?
Non è chillo don Nicola?
Lo vide ca mo esce da la scola?
Si isso mme volesse,
Io mme Io pigliarria.
E nnante a tata cchiù non ce starria.

Entra l'abate, e intesse il suo idillio con *Tolla*, mentre *Zeza* invigila la porta di casa. Ma sopraggiunge *Pulcinella*; l'abate non fa a tempo a nascondersi; è sorpreso dal babbo indignato; corrono male parole e legnate; poi tutto finisce lietamente, e *don Nicola* si sposa con *Tolla* [1]).

Questa scenetta, che contiene in embrione la trama di una delle tante commedie giocose, allora predilette, fu mandata a memoria dai napoletani di ogni grado, e divenne canto di secolare resistenza. *Zeza* attraversò le piazze, i teatri e le baracche della città. Fino agli anni estremi del secolo scorso, io ricordo baracconi improvvisati, in tempo di carnevale, apposta per accogliere e ripetere alla plebe le amorose peripezie di *don Nicola* e *Tolla*. Gli ultimi discendenti della stirpe dei Petito, illustre nella storia del teatro comico napoletano, ancor facevano posto nei lor teatrucoli, sempre e solo in carnevale, alla ingenua composizione poetico-musicale settecentesca [2]).

---

[1]) Di questo canto esistono varie lezioni: più credibile è quella del Martorana, il quale emendò l'altra del Cottrau, " mancante - come avverte il Martorana medesimo - di alcune strofe, e con le altre disordinate in modo tale, da non più si riconoscere nemmeno dallo scontrafatto originale „.

[2]) Notevoli, nel secolo decimottavo, i così detti " cartelli per le quadriglie „ che prendevano nome da arti

Il secolo si estingue nei rivolgimenti politici del 1799. La Repubblica Partenopea ha vita breve e gloriosa. Il popolo si esalta nei " canti di libertà „, raccolto intorno all' albero omonimo, in Piazza del Castello. Poi, ritorna la tirannide borbonica, annunziata dalle orde del cardinal Fabrizio Ruffo e sanzionata dalla esecuzione capitale di cittadini insigni. I *lazzaroni* della *Santa Fede* si ubbriacano di canzoni innominabili, mentre dai patiboli di Piazza Mercato cadono le teste di Mario Pagano, di Domenico Cirillo, di Vincenzo Russo, di Eleonora Pimentel, di Luigia Sanfelice. Il successore di Carlo terzo, *Re Nasone*, plebeo fanatico e brutale, riprende lo scettro. Funerali e danze: in tanto orrore, il nonagenario Pulcinella *Giancola* balbetta agli uditori del teatro *San Carlino* le sue ultime lepidezze senili. E il secolo si chiude con le " cantate cesaree „, in onor del tiranno.

Tutte le forme dell' arte seppe ingentilire il Settecento: anche la canzonetta popolare. Di questa si può, anzi, dire che fu allora gettato il buon seme, il quale fiorì, con esuberanza anche eccessiva, nella prima metà del secolo

---

o mestieri popolari, e che avevano ciascuno la sua canzone. Nel 1744, apparve, anche a Napoli, un libro di " *Canzoni nuove, divote et belle, per Giovanni De Simone* „.

decimonono: primo bocciuolo, una canzone di Gaetano Donizetti, su versi dell' ottico napoletano Raffaele Sacco: *Te voglio bene assaie:* quella che aprì la serie delle canzoni di Piedigrotta, nell' anno 1835.

V.

L' OTTICO E L' ABATE

Don Raffaele Sacco e Gaetano Donizetti - " Te voglio bene assaie „ - All'osteria di " Verdone „ - Una celebrità elettrica - Le " Nferte „ di don Giulio - Una folla di canzonieri - Il '48 - La canzone patriottica - Don Michele Viscusi - Canti " a figliola „ - Il '60 - Garibaldi a Piedigrotta - " 'A nocca „ - Emporio poetico-musicale - " Chi è che tózzola? „ - Marco d'Arienzo e la " Canzona nuvella „ - " Funiculì - funiculà! „ - Gli eredi dell' abate Genoino e il loro debellatore.

Una sera d' estate dell' anno 1835, don Raffaele Sacco, scienziato in ottica e ottico di mestiere, con bottega, ancòra esistente a Napoli, in via della Quercia, attraversava quel tratto di strada che congiungeva la Piazza di Santa Brigida col Vico delle Campane, or demolito, quando, dall' interno dell'*Osteria del Siciliano*, posta proprio in quel punto, si levò un coro entusiastico di qualche dozzina di voci, su gli accordi di un ottavino e di una chitarra. Cantavano quelli avventori, quasi ebbri di *guarnaccia* e di *moscato di Catania*, alcune strofe note agli orecchi del solitario ascoltatore:

Li quarte d' ora sonano:
E uno, e doie, e tre . . .
Te voglio bene assaie,
Ma tu non pienze a me!

Don Raffaele si soffermò ad ascoltare, quasi nascondendosi all' ombra di un fanale, in un

angolo della via. Credeva l'ingenuo passante di sfuggire, così, all' osservazione di quelli che cantavano. Ma dové ricredersi. D'un tratto, mentre gli strumenti strimpellavano l' *intermezzo* della canzone, egli udì, come un osanna, gridare il suo nome:

- *Don Rafèle! Ebbiva don Rafèle!*

E nel tempo stesso una folla acclamante si riversò, dalla porta della taverna, su la via; e l' ottico fu chiuso in un cerchio insormontabile di clamori. Un delirio di evviva e di applausi. Poi, il coro intonò, ancòra più gagliardamente:

Saccio ca non vuó scénnere
La gradiata a scuro.
Vattenne muro muro,
Appòiete ncuollo a me.
Tu n' ommo comm' a chisto
Addò lo trovarraie?
Te voglio bene assaie,
Ma tu non pienze a me!

L' acclamato aveva le lacrime negli occhi e nella gola. Non poteva parlare. Accennava con una mano a metter diga a quello straripamento di entusiasmo; ma, senza volere, la mano egli agitava ritmicamente, come a dar la battuta al canto. Quella folla di popolo, cresciuta fino a occupare tutta la via, cantava la sua canzone: cantava *Te voglio bene assaie*, della quale egli, Sacco, aveva scritto i

versi, e Gaetano Donizetti aveva composto la musica.

L'entusiasmo si propagò rapidamente. Don Raffaele fu quasi trasportato a braccia nella osteria, e lì dovette accettare, tra le varie offerte d'intingoli e manicaretti, anche un bicchiere di " amabile Castelvetrano „, regalatogli " col cuore „ dal famoso Verdone, il padrone dell'osteria, quello che fece dire a un improvvisatore suo contemporaneo:

Il Verdone gentil trasse primiero
L'onor della cantina ai nostri lidi.

Stordito e compiaciuto di così frenetica accoglienza, il poeta, nel congedarsi dai suoi ammiratori, i quali vollero accompagnarlo fino alla porta della sua casa, finì per confessare, con la voce tremante di commozione, che quella era stata " la più bella serata della sua vita „.

Mi raccontava, parecchi anni fa, questo episodio, insieme con altri aneddoti, che or mi sono utilissimi, uno che fu attore e spettatore della scena di quella sera: un borbonico di razza, tal Federico Polizzi, di mestiere barbitonsore. E nel suo bel volume *Celebrità napoletane*, che ha squisite pagine documentali di tipi e consuetudini nostre, Salvatore di Giacomo narra altri episodî relativi alla canzone del Sacco.

Una celebrità elettrica, dunque, quella di *Te voglio bene assaie*. Pochi giorni bastarono a diffonderla e a farle conquistare tutte le voci e tutti i cuori di Napoli. Teatri e baracche, caffè e osterie, saloni e salotti, piazze e vicoli echeggiavano delle allegre e pur patetiche note donizettiane. I versi del Sacco, così schietti e infantili, parevano fatti apposta per trovare un' eco immediata nell' anima dei napoletani. E quel " *prèvete spugliato* „ di don Raffaele - così lo agnominava il mio informatore, alludendo alla figura del Sacco che, pel volto pelato e sorridente e per la zazzera lunga fin quasi su gli omeri, somigliava a un prete in abiti borghesi - provò anche i triboli della imitazione e l' onor della caricatura. La canzone ebbe circa una dozzina di imitazioni e fu stampata in centottantamila esemplari. Un vero miracolo, a quei tempi!

Te voglio bene assaie non è che il lamento di un innamorato, come si dice, " non corrisposto „. Egli maledice il giorno in cui si sentì accendere d'amore, la prima volta, per l' ingrata creatura, e nel medesimo tempo chiede a costei mercé, e le narra le sofferenze delle sue notti insonni:

La notte tutte dormeno,
E io, che buó dormi!
Penzanno a nenna mia,
Mme sento ascevolì!

E cerca di commuoverla con la suggestione dei ricordi e col ricordo delle promesse:

Ricordate lo iuorno
Ca stive a me vicino
E te scorréano nzino
Le lacreme accossì.
Diciste a me: " Non chiagnere,
Ca tu lo mio sarraie „.
Te voglio bene assaie,
Ma tu non pienze a me!

Codesta canzonetta superò in celebrità tutte le sue consorelle e coetanee, e tenne la priorità fin oltre il 1860. Neppure don Giulio Geneoino, un versificatore abbondante e volgare, proclamato a quel tempo maestro di poesia popolana, e che può dirsi il capo-stipite di tutta la turba di canzonieri onde Napoli fu celebrata e afflitta per oltre un quarto di secolo, poté, con le sue *Nferte*, - specie di strenne, che egli soleva pubblicare in eccezionali ricorrenze festive, - eguagliare almeno il successo del querulo componimento sacchiano.

Nelle *Nferte* di don Giulio si trovano i versi di due canzonette popolarissime poco innanzi il 1848: una dedicata alla festa di Montevergine, l'altra a quella di Piedigrotta. Don Giulio era un improvvisatore felice; ma non si preoccupava soverchiamente, come tutta la

folla dei suoi imitatori e successori, della originalità inventiva e della gentilezza formale. Era un fotografo del trivio, non un poeta. Aveva i suoi manichini belli e fatti; non faceva che adattare ad essi una veste, secondo le circostanze. Ma nella osservazione e nel gergo era napoletano verace. Nella canzone per la festa di Montevergine e nell' altra per quella di Piedigrotta, egli nulla sa immaginare di diverso dalle doglianze di una moglie ansiosa della gita al santuario della Madonna e costretta a lottare contro l'avarizia di suo marito, che quella gita non vuole concederle. Ma si veda con quanta efficacia di colore, con quale precisione di tocco, con quanta proprietà di gergo egli descrive la costumanza e fa parlare la sua " mogliera scontenta „. Ecco *Montevergene:*

A Montevergene la gente a lava,
Sparanno trònole, vide partì.
Nc'è ghiuta mammema, nce jette vava,
E chessa è mùtria de non ce j'.
Mm'aggio da mettere le frasche nfronte,
Ll'antrite a piénnole, da cca e da llà;
Mmano na pèrteca, ncopp'a lo ponte,
Cantanno l'aria " Perucca e ba! „
Non boglio perdere pe tte la fede;
Sarvarme ll'anema mme mporta cchiù.
Si tu si' aréteco, che non ce crede,
E buoje dannàrete, dànnete tu!

Ed ecco *Piedegrotta:* è sempre la stessa moglie che canta al suo marito cocciuto:

Tu vi' sso lèsena comme mme ngotta!
Vi' quanta collera mme fa piglià!
Lo preo, lo nfràceto, né a Piedegrotta
Lo malo fercola mme vo' portà.
E io, che da giovane mme songo ausata
A ssi spettàcole la primma a ghi',
Pozzo ncosciénzia sta gra' ghiornata
Ncasa restàreme p'agnettechì?
E avrisse l'anema, pe sso golìo,
De farme strùjere, neh, Carmenié?
No, portaménce, marito mio,
Si no... capìsceme... so' guaie pe tte.
Tu aie cchiù affechiénzia pe li tornise,
E io mo pe scrupolo te l'aggio 'a dì:
Vi' ca so' gravida de quatto mise,
E pe ssi civeche pozzo abortì.

Tutta la pletora canzonettistica, fino al 1880, cioè fino all'apparizione di Salvatore di Giacomo in questo campo della letteratura partenopea, dilaga, per la forma, dalla fonte genoniana, e da quella sacchiana per la sostanza, o dall'una, o dall'altra, o dalla fusione di entrambe. Imperversa di quelli anni il diluvio della canzone, onde l'eco si espande nel regno delle Due Sicilie, in Italia e oltre le Alpi e i tre mari. " La nascita di queste canzoni- così il Bidera, nella sua *Passeggiata* - è un mi-

stero: chi sia il poeta, chi il maestro di sì armoniose melodie, nessuno lo sa, né cura di saperlo; tanto vero, che si ama spesso l'opera, e non l'autore di essa: i piccoli lazzaroni le vanno vendendo, poscia, stampate, per Toledo, ed esse hanno la durata di un anno „ [1]). Pure, in tanta colluvie, nomi di poeti e di musicisti, e strofe di elegie e satire e serenate e tarantelle sono scampate all' oblio. Ricordo, tra i poeti, il Bolognese, il barone Zezza, Raffaele Colucci, Ernesto del Preite, il tipografo Paolella e - artista autentico e trascurato in un'epoca ancor troppo ingombra di volgarità - Marco d'Arienzo; tra i musicisti, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Pietro Labriola, Luigi Ricci, Luigi Cammarano, Carlo Scalisi; e tra le composizioni, oltre *Te voglio bene assaie*, *La conocchia* del Donizetti, *Luisella* del Labriola, su versi di Mariano Paolella, *La zeppolaiola*

[1]) Si ricorda, tra gli editori di canzoni, il tipografo Azzolino. Ma i grandi editori e raccoglitori di versi e musiche, dal 1825 al 1879, furono prima Guglielmo e poi Teodoro Cottrau, seguiti all' editore di musica Gérard. I Cottrau raccoglievano canzoni, e spesso se ne attribuivano la paternità. E se ne trovano moltissime nelle loro pubblicazioni: *Passatempi musicali*, *L'Eco del Vesuvio*, *L' Eco di Napoli;* ma la citazione porterebbe in lungo. Altro editore notevole del tempo fu il Fabbricatore, di cui si conservano le edizioni nella Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Majella.

del Genoino, *Il cocchiere d'affitto* del Cammarano, su versi di Domenico Bolognese, *Li capille de Carolina* del Labriola, anche su versi del Bolognese, *Lo cardillo* del Biscardi, su versi di Ernesto del Preite, e *L'amante scornuso*, e *La canzone d'Afragola*, e cento e mille altre, di autori anonimi o dimenticati, tratte, quasi sempre, dagli " avvvenimenti del giorno „.

Ad accrescere il tumulto di tante voci canore, irrompe anche la canzone patriottica. È il 1848. *Re Bomba* - Ferdinando secondo - ha concesso al suo popolo la costituzione. Napoli è esultante; il sinistro capo della polizia regia, Francesco Saverio del Carretto, volge le terga ai napoletani angariati dalle sue nequizie. Il loquace popolano don Michele Viscusi, di sopra una botte improvvisata a tribuna, va per i rioni suburbani a spiegare agl'ignari, con le sue prediche fiorite di male parole, i beneficî del nuovo regime politico. Dice corna di Del Carretto e dei reazionarî, e gloria dei liberali. E il popolo conchiude le contumelie viscusiane col canto corale:

Bré! Bré! Brebetebré!
Morte a li nfame! Viva lo Re!

Gl' " infami „ sono, naturalmente, i reazionarî, già " sudditi fedelissimi „. Ma sopraggiunge il 15 maggio. Il re viola il patto, e

scioglie la Camera dei deputati. Il popolo erige le barricate, e fa a schioppettate con la " guardia svizzera „. I liberali o periscono nell'urto, come lo studente Luigi La Vista, o son rinchiusi nelle carceri di Santa Maria Apparente, come Luigi Settembrini, i pittori Saverio Altamura e Achille Vertunni, lo studente Diomede Marvasi e lo stesso don Michele Viscusi. E il " popolaccio „ - così definito il popolo dai giornali conservatori - ritorna ora al tiranno, dopo di aver parteggiato per i liberali, e canta ancòra, nell'ebbrezza di una nuova *Santa Fede:*

Bré! Bré! Brebetebré!
Morte a li nfame! Viva lo Re!

E ora, naturalmente, gl' " infami „ sono i " liberali „!

Tutto, in quelli anni, offre materia all'estro dei patrii canzonieri: la venuta a Napoli di sovrani o di ambasciatori, l'inaugurazione del sistema di illuminazione col gas o di qualche bottega da caffè o trattoria o salumeria importante, l'ultima moda, il " serraglio delle belve „, le " foche ammaestrate „, i " quadri plastici „, il Sansone o il Tom-pouce del baraccone, i nuovi sigari, e anche il nuovo grasso lucido per le scarpe: tutto, ripeto, serve di motivo o pretesto a lavorar canzonette. La nenia gareggia con la tarantella, la strofa pas-

sionale con quella satirica, l'elegia con la caricatura. Ogni modo poetico-musicale trova il consenso popolare: dal *canto a figliola*, specie di cantilena con coro, celebrante alla festa di Montevergine l'acqua miracolosa di San Modestino di Nola, su la nenia:

Chell'acqua santa, ca scenne a lo core,
Comme scenne l'acquazza a le viole,
È l'acqua ca guarisce de l'ammore
E sana d'ogne male le ffigliole

alla *tarantella a due voci*, cantata da una figliuola ansiosa di maritarsi e dalla sua madre indulgente:

— E la luna mmiez' 'o mare...
Mamma mia, mmarìteme tu!
— Figlia mia, chi t'aggia dà?
— Mamma mia, pènzace tu!
— Si te do' lo scarpariello,
Lo scarpariello non fa pe te:
Sempe va e sempe vene,
Sempe 'a suglia mmano tene...
E si po' va nfantasia,
'A suglia nfaccia a' figlia mia!

e, in fine, alla serenata, in cui l'innamorato che parte esprime alla sua donna tutta la pena dell'abbandono:

Io vengo, nenna mia, a cercà licenza,
Ca lo patrone a buordo mm' ha chiammato.
Quanto mme sape a duro sta partenza,
Lo ssape chisto core nnammorato!

A la marina affàcciate dimane:
Vedé te voglio primma de partire.
Tu da terra mme faie nu vasamane,
Da buordo io te risponno co' sospire.

Continua, in tanto, la gazzarra delle " canzoni di attualità „, a tratti rotta da qualche geniale e non impeccabile componimento, di carattere sentimentale o burlesco, fino al 1860. Gli straordinarî eventi quotidiani son posti in versi e musica da improvvisatori e musicisti volgari, e già forniscono i temi alle parodie sancarliniane di Pasquale Altavilla e di Antonio Petito. Ma col 1860 ritorna in onore l'inno patriottico. Nel pomeriggio del sette settembre, Giuseppe Garibaldi, accompagnato da pochi uomini, entra a Napoli, e si alloga a Palazzo d'Angri. *Francischiello*, l'ultimo re di Casa Borbone, obbedisce al consiglio insidioso del suo primo ministro Liborio Romano, e abbandona la capitale del suo regno, e va a chiudersi entro i bastioni di Gaeta. Il popolo in delirio trascina al massacro le guardie di polizia borboniche, i così detti *feruce*; e inneggia al Dittatore, che saluta agitando il berretto dalle balaustre di Palazzo d'Angri, accanto a frate Pantaleo, il ferrigno monaco palermitano, armato di crocefisso e di carabina. Le donne del rione della Pignasecca, capitanate dalla bella *Sangiovannara*, ostessa in quel rione, son rauche per innumerevoli evviva alla libertà e al suo gran

dispensiero dalla camicia rossa. La coccarda tricolore è simbolo di nuova vita: e trionfa su tutti i cappelli e su tutti i cuori. E la canzone non manca: *'A nocca*: cioè, appunto, la coccarda, che è esposta nelle vetrine dei magazzini di via Toledo. Sulla musica di una sciatteria poetica del Tancredi - *'O zuccularo*: specie di calzolaio ambulante per feminucce - il poeta Tommaso Ruffa improvvisa i versi della nuova canzone:

Nenna ne', tengo na nocca:
Te la voglio rialà.
Miettatella mo a la chiocca,
Si cchiù bella vuó paré.
Ah! Si tu non cride a me,
Va a Toleto e va a vedé.

E il cantore spiega il simbolo dei tre colori della coccarda, che son quelli del vessillo italiano: il bianco è il candore della nuova fede, il verde dice la speranza di ogni bene venturo, e il rosso...

Chello russo, assaie carnale,
Sa' che vo' significà?
Ca mo simmo tutte eguale:
Simmo frate, e basta cca!

L'esaltazione popolare supera ogni limite, spezza ogni diga, invade anche le caserme e i monisteri. *'A nocca* stordisce Napoli. E cantata

fino alla raucedine: e manda in delirio la folla che assiste all' ultima " parata „ piedigrottesca, il giorno 8 settembre, alla quale interviene, acclamatissimo, il general Garibaldi. E quei mediocri versi e quelle mediocrissime note vanno all' immortalità, e tengono per giorni e mesi il campo, insieme con le strofe che il popolo ripete, al sopraggiungere dei bersaglieri di Piemonte:

Noi siamo bersaglieri:
Veniamo dal Piemonte:
Portiamo scritta in fronte
La bella Libertà!

Né manca, più tardi, la satira ai nuovi occupatori di Napoli:

Vi' quanto è bella Napole:
Pare no franfellicco:
Ognuno vene e allicca,
Arronza e se ne va.

Poi, si ritorna al canto patetico o satirico. E nell' enorme emporio poetico-musicale, in una confusione sbalorditiva di gentilezza e di volgarità, si distinguono non poche canzonette; e tra queste: *'O mare e ba!*, che ha versi e note di indicibile nostalgia marinaresca; *Dimme na vota sì*, che s' inizia con questa felicissima immagine:

Quanta prete ce vonno a fa' no ponte,
Tanta suspire tu mme si' costata;
Pecché doie stelle t' hanno miso nfronte,
Pecché sti stelle mm' hanno affatturato.
Dimme na vota sì, ca mme vuó bene!
Non farme cchiù d' ammore ascevolì!

e *Lo passariello*, tenera e biricchina, e *T'aggia fa' na mmasciatella*, *La palommella*, *Ciente stelle*, *Fenesta vascia*, e altre, che io ricordo, ma non cito nei loro testi, per... difficoltà di spazio. Noto soltanto un duettino d' amore del Paturzo, *Chi é che tòzzola?* (*Chi é che picchia alla porta?*) che ebbe trionfale fortuna. È il tenero diverbio tra una giovinetta ritrosa e il suo fidanzato, che la invita a venir fuori di casa, nell'ora di siesta, a fare all'amore, mentre la mamma dorme. Ma quella non vuole. Finalmente, dopo una fila arguta di botte e risposte, i due si accoppiano, e il duettino finisce con la concessione di un bacio... su la mano. Ella finge l' ingenua, e chiede:

- Pecché sta mano
S' ha da vasà?

e l'altro, più furbo, giustifica, con prontezza

- Pe pura e semplice
Fraternità!

Ma, in tanta abbondanza di produzione, scarsissime e ancòra ingombre di scorie son le

cose di poesia. Poté, spesso, in quei tempi, la canzonetta assorgere a dignità d'arte musicale per le melodie del Donizetti, del Mercadante, del Ricci e di altri non pochi; non così per l'opera poetica. Troppi verseggiatori, anche felici; e poeta uno soltanto: Marco d'Arienzo, il più degno dell'amor popolare, e il più reietto [1]). A distanza di secoli, il D'Arienzo raccolse l'eredità ideale di Velardiniello, per trasmetterla a Salvatore di Giacomo. Oltre l'opera di questi tre poeti casalinghi, e di pochi altri, tutto il resto del patrimonio poetico napoletano a me pare vano ingombro, o quasi. Alla accademia macaronica del Basile e alle improvvisazioni triviali del Genoino e degli ultimi e pervicaci imitatori di costui, opposero quei tre solitarî, in tempi diversi, la schietta espressione del sentimento popolano, in veste gentile, quasi direi aristocratica. Seppero essi dirozzare il dialetto, e cancellare dal vocabolario paesano ogni trivialità, e dallo sterminato emporio delle immagini quelle scegliere, le quali, senza tradire la verità, non offendono l'eleganza e il buon gusto, cioè gli attributi

---

[1]) Rivendichiamo la buona fama di codesto poeta; poiché vollero alcuni critici, su notizie troppo vaghe, affermare che il D'Arienzo facesse comporre da altri, mediante compenso, le cose poetiche che poi sottoscriveva col suo nome.

essenziali di ogni opera di bellezza. Furono purificatori, e strapparono al fondaco l' anima plebea, per farla vivere " in più spirabil aere „.

Nell' ora stessa in cui don Giulio Genoino e i suoi figliuoli spirituali inondavano Napoli e i suoi trentasei *casali* di lor cantafère, Marco d' Arienzo incastonava nelle scene di una sua opera comica, - *Piedigrotta* [2]), - oltre la famosissima *Tarantella napoletana*, queste perfette strofe di una *Canzona nuvella:*

Quanno è vennegna Ammore abbampa e coce.
E ncopp' a la collina
Non c' é chi è bella cchiù de Catarina.

Lo iuorno che vedette a Catarina
Era d' ottobre, e ghieva a vennegnare:
Lucea comme a la stella matutina,
Che fa ll' aucielle e ll' uommene cantare

Ammore è fuoco doce,
Ch' allumma e coce coce;
Ma ntiempo de vennegna
Abbampa e coce cchiù.

Cucherícù!
Chicherichì!

Core a core si nun se stregne,
Mme faie morì speruto, oje Catarì!

---

[2]) Questa opera, così prediletta dai napoletani, fu rappresentata, la prima volta, al teatro Nuovo di Napoli, nell' anno 1852. La musica è del maestro Luigi Ricci.

Par di vivere, leggendo, tutta la tenerezza e tutta la soavità di un' egloga del Sannazaro. E c' è un' altra composizione di questo poeta- pur se tratta, come fu, dalla iscrizione dettata da un popolano sul frontone di una taverna, o, come vogliono altri, da un centone dell' abate Capasso, - tutta la placida filosofia napoletana del *carpe diem*. Udite:

> Magnammo, amice mieie, e po' vevimmo,
> nzi' c'arde lo locigno a la cannela:
> Pocca st'ora de spasso che tenimmo
> Scappa, comme pe mare fa la vela.
> Nce simmo mo: vedimmoncenne bene!
> Lo presente è nu sciuscio, e nun se vede;
> Lo passato è passato, e cchiù nun vene;
> E a lo dimane chi nce mette pede?

Poesia, questa: appunto perché tale, poco intesa e poco accetta, allora. La canzone genoiniana continuò a dominare, nelle composizioni dei successori di don Giulio, quali il D'Ambra, il Rocco, il Bardare, il Bugni, il Teodoro, un tipografo Cardone, i due pubblicisti Peppino Turco e Leopoldo Spinelli, un impiegatuccio Stellato, uno scultore Della Campa, o anche un mastro d'ascia Nicola Marfè, fin oltre il 1880. E fu canzone fatta, quasi sempre, su motivi di cronaca cittadina, nella quale si intrufolava, a forza o a dispetto, un episodio d'amore. Ogni avvenimento politico o mon-

dano, ogni innovazione civica o statale, ogni moda, ogni motto e, anche, ogni delitto ebbe la sua canzonetta d' occasione. Per tutti i gusti e per tutte le bocche. Ma, anche allora, il trionfo fu dei musicisti, i quali vestirono di belle note orridi versi. E ricordo, a questo proposito, l'enorme entusiasmo, che ancor dura nel mondo, suscitato da *Funiculì-funiculà!*, una canzone destinata a celebrare l'istituzione della ferrovia funicolare del Vesuvio : brutti versi di Peppino Turco su bella musica del maestro Luigi Denza. Così, di altre canzoni e di altri maestri. Fra questi ultimi, notevolissimi, oltre il Denza, Vincenzo Valente, Luigi Caracciolo, il Siracusa, il Finamore, il Fanti, il Guida, i quali, quando si allearono a poeti degni di tal nome, riuscirono a far della canzone una perfetta composizione d'arte.

Ma il volgo dei poetastri fu debellato da Salvatore di Giacomo.

VI.

CANTO NOVO

Salvatore di Giacomo - L' " Accademia dei filopatridi „ e gli ultimi frati zoccolanti dell' Ordine basiliano - Una gita a Marechiare - Gare canore - Il Poeta del rimpianto - Roberto Bracco canzoniere - Ferdinando Russo - Una canzone e un poema " 'O luciano d' 'o rre „ - Colui che inventò la " macchietta „ - Il perfetto poeta della canzone : Pasquale Cinquegrana - Giovanni Capurro - Francesco Paolo Tosti, Mario Costa, Vincenzo Valente, Eduardo di Capua, Salvatore Gambardella e gli altri musicisti - In morte di tre aedi.

La canzone napoletana, degenerata, come abbiamo visto in rapido esame, nei pletorici sdilinquimenti di tutta una turba di belatori volgari, invocava urgentemente la sua purificazione. E a purificarla venne un poeta.

Chi, come me, ricorda la ribellione dei ranocchi del pantano genoiniano, determinatasi alla discesa di Salvatore di Giacomo sul campo della letteratura napoletana, puó bene intendere e vagliare i beneficî apportati da codesto elegante riformatore alla nostra poesia casalinga: beneficî di forma e di sostanza: ingentilimento di veste e calor di vita.

Trovò il Di Giacomo, al suo apparire, l'anima paesana agonizzante nell'adipe abbondantissimo di una retorica triviale e goffa; andò per case e piazze e chiassuoli, e in quelli ambienti respirò aria muffita, ma scorse una siepe inesplorata di sentimento, appena intuita, più che

avvistata, da Velardiniello e da Marco d'Arienzo; intese il poeta tutta la bellezza di un'opera di epurazione e di esplorazione: ossigeno e indagine; e a quella si accinse, armato di buona volontà e di soda coltura.

La reazione era inevitabile: tutti i fanatici del "vecchio stile" insorsero contro l'innovatore, e videro, naturalmente, nell'opera di lui una profanazione scellerata e una rivoluzione violenta. Che cosa voleva e di dove era sbucato quel giovinotto, che aveva tutta l'aria dello sbarazzino, e andava per le vie della città arditamente, col bavero del *matinè* rialzato fino a toccare il sincipite, le mani nelle saccocce dei calzoni a maglia, il cappellino floscio di sghembo, il mozzicone di sigaretta tra le labbra, e due occhi dai quali traluce-vano una volontà insolente, un'ostentazione di *suffisance* e una preoccupante melanconia? Credeva, forse, quel piccolo uomo, scappato alla scuola universitaria di medicina e penetrato di fresco nel cenacolo giornalistico di Martin Cafiero, che, così, impunemente, senza aver sudato e ponzato su i volgarizzamenti lessicali e sul pletorico vocabolario dei maestri, si potesse oltraggiare la sacra tradizione di Basile, di Capasso, di Genoino? Audacia questa, e stoltezza. Quei sommi artefici avevano osato di mettere in veste plebea fin gli eroi cantati da Omero e da Virgilio, e, pur

contenendosi entro confini municipali, eran quasi pervenuti a contendere ai più eletti figli in Elicona la palma dalla poesia. Essi avevano sancito in termini fissi le leggi della ortografia, della ortoepia, della purezza e della proprietà, e dettato sentenze senza appello in materia di bello scrivere macaronico. Trasgredire quelle leggi, correggere o ripudiare quelle sentenze, era delitto di lesa patria e peccato mortale d'ingratitudine. E quel giovine osava!

Osava di chiedere non agl' insegnamenti scritti dei suoi predecessori, ma alla voce viva del popolo l'anima, l'atteggiamento e la veste della sua poesia. Anche la veste: il convenzionalismo etimologico e sintattico di quanti avevano coltivato prima di lui l'eloquio volgare - una maniera di classicismo ibrida e in contrasto inconciliabile con la realtà della lingua parlata - era debellato e reietto. Delitto, per quei retori, il proposito dell'innovatore: parola detta e parola scritta, far tutt' uno, e bandire dal vocabolario dialettale ogni sconcezza e ogni trivialità, e, anzi, quel vocabolario arricchire di quelle voci e di quei modi di dire passati, col progredire dei tempi, dalla lingua italiana in possesso della plebe, non più chiusa, come in tomba, nel patrio *Mandracchio* [1]). Mutare, inoltre, il verseggiatore in poeta: dare l'anima al verso: conciliare e

fondere in necessaria comunione lo spirito del popolo e quello del suo cantore; vita, insomma, non vegetazione: arte, non artifizio. Non più eroi mitologici, accapigliantisi come baldracche sul pubblico mercato; non più sentimentalismo superficiale e verboso; ma semplicità, e tenerezza, e calore, e colore, e laconicità: soprattutto, laconicità, ché questa è la qualità prima del popolano di Napoli, attico di parola e spagnuolo di gesti. Tanto osò Salvatore di Giacomo: e fuse nel suo verso, col magistero di una tecnica perfetta, verità e poesia.

Contro l'artista e contro l'arte di lui la vecchia fazione gridò il " dàlli all'untore! „ E giù apostrofi violente, e invettive, e ingiurie, e anche diffamazioni. Don Emanuele Rocco, don Raffaele d'Ambra, don Leone Bardare, don Giacomo Bugni e gli altri frati zoccolanti dell'Ordine basiliano si raccolsero alle difese in un'*Accademia dei filopatridi* e intorno al giornalino *Lo spassatiempo*, sortì appunto, accademia ed effemeride, " per la difesa del patrio idioma popolare „. Fu un duello polemico mortale. Salvatore di Giacomo fu accusato di imbastardire il dialetto in un ibrido

---

Mandracchio: nome di un rione, presso il porto di Napoli. Simboleggiava, un tempo, il caratteristico trivio partenopeo.

miscuglio tosco-partenopeo; fu accusato di adattare la veste ortografica alle necessità dinamiche del verso e alle comodità della rima, mettendosi, così, contro la sua stessa innovazione; fu accusato di chiedere, spesso, l'ispirazione a Orazio, al Caritèo e a vecchi canti popolari; e fu detto la sua poesia parere una signorina toscana, educata tardivamente a Napoli. Ciò che era aristocrazia d'arte e incertezza inevitabile all'inizio della riforma fu detto ibridismo e incoerenza. Ma i vecchi, naturalmente, perirono nell'attrito, e con essi si spense una letteratura rimasta ostinatamente estranea al popolo, del quale essa aveva pur preteso, per secoli, di esprimere l'anima e il gergo [1]).

Così, mentre don Raffaele d'Ambra balbettava in codesto dialetto acciaccato l'invito all'ebbrezza che una giovane fa al suo damo:

> Essa votàjese, e disse: - Viene a méne;
> Te voglio fa' vedé Pocerejale:
> La bella via addó ce sta lo bene
> E pe docezza non ce sta ll'eguale,

---

[1]) La necessità di una riforma ortografica del dialetto napoletano fu anche affermata da Vittorio Imbriani-Poerio, e sostenuta, in seno alla stessa *Accademia dei filopatridi*, tra le furie di quelli accademici, da Luigi Molinaro-del Chiaro.

il Di Giacomo dava ai suoi conterranei le sue più schiette e durevoli canzoni: *Carulì!*, *Oilì oilà!*, *Mena, me'!*, *Serenatella*, *Era de maggio*, e le indimenticabili quartine, che han mandata all'immortalità e avvolta in luce di poesia la squallida marina di *Marechiare*:

Quanno sponta la luna a Marechiare,
pure li pisce ce fanno a ll'ammore;
se revòtano ll'onne de lu mare,
pe la priezza càgnano culore,
quanno sponta la luna a Marechiare.
A Marechiare ce sta na fenesta,
la passione mia ce tuzzulea;
nu caròfano addora 'int'a na testa,
passa ll'acqua pe sotto e murmulea...
A Marechiare ce sta na fenesta...

Un aneddoto, a proposito.

Sul desolato scoglio di *Marechiare*, fatto celebre dai versi del Di Giacomo e dalla musica di Francesco Paolo Tosti, per l'accorrervi dei forestieri sedotti da quel canto, un oste tradusse in cosa viva la fantasia del poeta: la finestretta, il vaso co' garofani e, anche, *Carulina*, perennemente giovine. E in una sua novella, intitolata appunto a *Marechiare*, il Di Giacomo narra di una sua visita a quella marina e di quell'oste, *Vicienzo*, il quale, dopo di aver mostrato al visitatore la finestra, i garofani e *Carulina*, denunciava così il plagio del poeta:

- " Venne qui a pranzo il poeta ; vide la finestra, vide i fiori, fece *copia copias*, e mise tutto nella canzone „.

E Di Giacomo confessa ;

- " Che *tuppè!* Era quella la prima volta che andavo a *Marechiare!* „ [1]).

Bestemmiavano i *filopatridi* agonizzanti; ma i giovani cercavano avidamente i versi e le prose di codesto debellatore di accademie. Il tenero narratore di *Nennella* e di *Mattinate napoletane*, il poeta or passionale or caustico or triste, raramente giocondo, di *'O funneco verde*, di *Munasterio* e di *Ariette e sunette*, il sobrio e colorito cronista del *Corriere di Napoli*, l'evocatore magico delle più care memorie patrie, l'artista, insomma, nelle varie mafestazioni della sua attività spirituale, - ricca di cuore e sdegnosa di pensiero, - raccoglieva intorno a sé e all'opera sua il consenso della moltitudine. Il popolo cantava le canzoni di lui : in quelle ritrovava se stesso, in quelle esso riviveva con la sua voce e con le sue sensazioni, e quelle prediligeva sopra tutte le altre. E *don Salvatore* divenne in breve non un poeta, ma il poeta della sua gente.

Memorabile la rivelazione del Di Giacomo canzoniere. Egli esordì co' versi di una canzonetta un po' sentimentale e un po' *canaille*,

---

[1]) S. di Giacomo : *Celebrità napoletane.* - Vecchi, ed. - Trani, 1896.

la quale risentiva ancòra, e nello spirito e anche nella forma, della vecchia maniera. La canzone è quella intitolata *Nannì*, e altro non esprime che la smania di un giovinotto venuto a diverbio con la sua fidanzata, e che si propone di far la pace alla festa di Piedigrotta:

Nannì, so' doie tre notte
ca mme te sto' sunnanno,
nzuonno te sto' abbraccianno
e chiacchiareo cu te.
Avesse da succedere
sta pace a Piedegrotta?
Mmiezo a lu votta-votta
t'avesse da ncuccià?
Nannì, si ce penzo,
mme vene na cosa.
Sta sciamma annascosa
cchiù abbampa accussì!
È overo stu suonno?
Meh, dimme ca sì!

Destinati a essere rivestiti di note dal maestro Gigi Caracciolo, i versi di *Nannì*, per un seguito di vicende che qui non è utile narrare, furono musicati deliziosamente da Mario Costa, divenuto, di poi, il compagno quasi indivisibile del poeta. A questa coppia di artisti Napoli deve le sue più squisite e perfette composizioni della specie; dico, anzi, che, per l'opera di essi, e di pochi altri, tra i quali il Bracco, il Russo, il Cinquegrana, e i maestri Tosti, Valente e De Leva, la nostra canzone è assorta a dignità di cosa d'arte.

Già, nel 1882, da circa dieci anni, la canzonetta napoletana era in decadenza, affidata nella sua terra originaria alle cure di mediocri improvvisatori di versi e di musica. Peggio: il canto destinato annualmente al gran successo piedigrottesco veniva a Napoli imposto, dal 1880, d'oltre Sebeto: il pubblicista Peppino Turco e il musicista Luigi Denza, figliuolo del proprietario dell'*Hôtel Quisisana*, coglievano da Castellammare di Stabia l'alloro settembrino di Piedigrotta. Martin Cafiero volle, nel 1882, sottrarre Napoli a questa specie di vassallaggio morale. E invitò i suoi discepoli prediletti, Roberto Bracco e Salvatore di Giacomo, a scrivere, ciascuno, i versi di una canzonetta popolana. Di Giacomo compose la sua *Nannì!* E Bracco predilesse un " motivo di attualità „ - la vittoria degl'inglesi in Egitto - e su quello, prendendo argomento dalla venuta a Napoli dei reduci dal fatto d'arme, dettò le strofe caratteristiche di *Salamelicche*, nelle quali appunto un reduce così canta, su musica del Caracciolo, la sua pena d'innamorato tradito:

Da l'Egitto so' turnato,
stracquo, strutto e sfrantummato
cu na faccia assaie cchiù nera
de na cappa 'e cemmenera.
Rossa, 'n capo, na sciascina,
comm'a turco de la Cina...
Io mme paro nu pascià;
ma nun tengo che mangià.

Eccitata al cimento, la coppia Turco-Denza raccolse il guanto di sfida; ella trasse anche da un fatto di attualità - l'inaugurazione del telefono a Napoli - la sua canzone, intitolata appunto *'O telefono*; e la sera della vigilia piedigrottesca i tre poeti e i tre maestri, con le lor comitive di pedoni armati di antenne luminose, convennero in gara. Doveva essere, quella, una guerriglia di fazione; fu, invece, la glorificazione di tutti i contendenti. Su i balconi degli ufficî del *Corriere* e sulla piazza sottostante, assiepata di popolo, fu un clamore di folla osannante, che cinse del suo entusiasmo i sei artefici delle tre canzoni, e li sollevò tra le sue braccia, e li portò in trionfo per la via.

Tempi felici. Tempi di bontà tutta napoletana. I giovani artisti d'allora - non è retorica questa - mantenevano nei loro rapporti squisitissimo il sentimento della fraternità. Potevano anche accapigliarsi spietatamente; ma si amavano e si rispettavano, in fondo; e i loro duelli erano determinati più da nobili emulazioni, che, come oggi, da basse invidie. Anche in queste gare, che or si risolvono, nei troppi " concorsi di canzoni „, in volgarissimi attriti, in ignobili congiure, in premeditate insidie, i giovani d' or è un terzo di secolo portavano, mal celata sotto la lorica del loro egoismo di avversarî e concorrenti, quella vicendevole

cordialità, che assicurava l'onestà della lotta e, questa finita, faceva tornare i lottatori più fratelli di prima. Tale virtù, che è reciproco incitamento e sprone, produsse in ogni tempo e in tutti i campi gli uomini e le cose migliori: senza di essa Napoli oggi, forse, non vanterebbe il suo più squisito poeta lirico in Salvatore di Giacomo e l'Italia il suo più verace commediografo in Roberto Bracco.

Nella canzone, come in tutta la sua opera poetica narrativa e storica, Salvatore di Giacomo mette in veste di gentilezza l'anima popolana; quell'anima onde Napoli lascia ogni giorno un brandello sotto il piccone della nuova vita. Egli è il poeta del rimpianto: rivivono nel suo canto, a traverso lo specchio di una forma purissima, i sentimenti e le abitudini secolari di una gente che quasi non riesce più a riconoscere se stessa: rivive la Napoli di Santa Lucia e di Posillipo, del vicolo e del sobborgo, della botteguccia e del venditore ambulante, del *guappo* e della *maesta* [1]), della crestaia e del *posteggiatore*, della sartina e dello studente provinciale, dell'opera giocosa e di Pulcinella, di Metastasio e dell'abate Galiani, di Cagliostro e di Pier Angelo Fiorentino. È la Napoli che ci abbandona a ora

[1]) Donna d'affari, in genere.

a ora: la Napoli non ancòra forzata a seguire la corrente d'industrializzazione che pervade il mondo, e ancor dedita a sfruttare con mezzi primitivi le risorse dei suoi campi e del suo golfo. Bella poesia di una famiglia patriarcale, in una casa lambita dal mare e benedetta dal sole, ma chiusa a tutte le voci esterne; e oggi anche i napoletani non sono che i consanguinei della grande famiglia umana, intenta a costruire con fili aerei e binarî la sterminata rete degl' interessi vicendevoli. Napoli è assorbita in Cosmopoli.

Quando io incontro per le vie cittadine il poeta di questa gente, che i lontani si ostinano ancòra a credere quella delle tre *effe* borboniche, - gente amante di feste, avida di farina e pavida di forca, - a me pare di imbattermi nel più eletto superstite di una stirpe venerabile, dannato a rimpiangere la tradizione della sua casa. Passa con lui la giovinezza di Napoli, che fu anche - ahimé! - la nostra giovinezza. Più il poeta si ritrae nelle memorie e nel tempo, più la sua poesia si eleva e ci avvince. Nato a vivere nei salotti settecenteschi, tra le ciarle maliziose di damigelle e di abatini, tra le grazie del minuetto e le armonie dei clavicembali, tra luci di doppieri e dovizie di smeraldi, egli mal saprebbe dedicare il suo canto - e non lo dedica - alla gente sua contemporanea, - banchieri e industriali, burocrati

e legulei, dottoresse e *chanteuses*, - e alle cose sue contemporanee, - mode equivoche, costumi licenziosi, *flirt*, ricerca dell'affare, *vaudeville*, *pochade*, cinematografo e caffè-concerto. È un sopravvissuto, idealmente, al suo tempo, pur rimanendo un cittadino amante di tutte le utili conquiste della modernità. Il canarino sa cantare anche oltre le inferriate della sua gabbia. Ma la gabbia non c'è più. Napoli non è più la terra classica della spensieratezza, del cuore e, soprattutto, della ingenuità: e tutta l'arte di Salvatore di Giacomo non è che la glorificazione di una vita che noi vediamo melanconicamente tramontare. Oggi l'artista è straniero in patria. Verrà il critico a esaminare l'opera di lui, e avvertirà che in essa è il testamento dell'anima napoletana di venti secoli.

Ma limitiamoci al tema.

Col Di Giacomo la canzone napoletana ha cantato il suo canto del cigno, ed è finita o, almeno, si è trasformata essenzialmente, fino a divenire un succedaneo di quella parigina: artificiosa, licenziosa, balorda spesso, volgare sempre. Non è più nostra: è imitazione servile. Da produttori originali, i nostri canzonieri si son trasformati in scimmie e, spesso, in contraffattori della produzione del *boulevard*. Ma il Nostro non si è lasciato avvelenare dalla malattia del secolo. Egli è rimasto il cantore di *Carulina*, di *Catarina*, di *Nannina*, di

Carmela, di tutte le donne semplici, che non soffrono complicazioni psicologiche, che amano facilmente e facilmente tradiscono, per puntiglio, per volubilità, per sentimento, non mai per calcolo o per *posa*, come le superdonne di oggi, professioniste, telegrafiste, telefoniste e canzonettiste. La donna cantata dal Di Giacomo conserva visibili e profondi i connotati della sua razza: è un po' greca e un po' spagnuola, non mai francese o tedesca o inglese o russa: odia o ama per impulso: vuole l'amore, non l'anticamera dell'amore: è pudica e generosa, è molle ed è violenta, è ingenua ed è insidiosa, vuol essere regina e schiava dell'uomo, e, negl'infimi strati sociali, sa vivere anche d'infamia per assicurar l'agiatezza al suo signore, e sa gloriarsi, spesso, della bella guancia segnata dal rasoio dell'" amante crudele ". È questa la donna napoletana: angelo o demonio, per sentimento, non per sottigliezza di raziocinio. Ed è questo il tipo che ha avuto il suo ultimo e perfetto cantore in Salvatore di Giacomo.

Ricordate *Carulina*, così finemente cesellata dalle note del Costa? [1]).

Carulì, pe st'uocchie
nire nire nire,
pe sta vocca rossa
tu mme faie murire...

[1]) Tutte le canzoni qui mentovate sono contenute nel

È ingenua *Carulina:* ella non sa che

> ... l'ammore è fatto
> comm' a na nucella,
> ca si nun la rumpe
> nun la puó mangiare.

E *Carmela*, di *Oilì-oilà !*, la suggestiva tarantella, di carattere tra cittadino e campagnolo? e la " nenna „ di *Mena, me' !*, spigliata e sensuale? e i due innamorati di *Lariulà*, il delicato duettino, che ha serbato nella sua trasposizione in volgare tutta la squisitezza del sapore oraziano ?, e la sedotta di *Dimane t''o dico*, la quale non perde la dote dell'ingenuità neppure quando confessa al suo nonno il " dolce peccato „ ?, e le tante e tante altre canzoni, così piene di tenerezza e di nostalgia paesana, - da *Era de maggio* a *Luna nova,* da *E vota e gira* a *Serenata napulitana*,- le quali han fatto tenere il campo, sovranamente, al Di Giacomo e al Costa per oltre un quarto di secolo, non esprimono sempre la stessa sincerità passionale, e una bella semplicità di sentimento, di parola, di gesto ? Forse appunto a questa semplicità, accessibile a tutte le menti e a tutti i cuori, è dovuto il trionfo durevole di quelle canzonette, come

---

bel volume *Poesie*, del DI GIACOMO, edito, a Napoli, da Riccardo Ricciardi, nel 1907.

delle varie altre che il Di Giacomo ha dettato ora per la musica di Francesco Paolo Tosti, ora per quella di Vincenzo Valente, di Enrico de Leva, e, in questi ultimi tempi, di Eduardo di Capua, di Salvatore Gambardella e di altri felici compositori di armonie napoletane. Cito, tra le moltissime, e non mi indugio su ciascuna di esse, poiché non c' è anima vagante tra cielo e terra che non le abbia almeno una volta cantate o udito cantare: *Marechiare* del Tosti, *'A capa femmena*, *'A sirena*, *Campagnola* e *All' erta, sentinella!* del Valente, *'E spingole francese* e *Lassammo sta'* del De Leva, *Carcioffolà!*, *'A mugliera ca primma 'e spusà....*, *'A ritiràta d''e marenare* e *Tiriti-tiritombolà!* del Di Capua, *'E ttrezze 'e Carulina* e *Don Carluccio* del Gambardella, *Pe tte moro* del De Gregorio. Sono, codeste, del ricco emporio di cose belle, le canzoni che più immediatamente e a lungo han conquistato l'anima popolana. Ma nulla, oltre la peregrina venustà formale e sentimentale, ha in esse da osservare il critico. Le più belle canzoni del Di Giacomo son tra le sue meno note; quando il poeta, pur senza uscire dai confini del sentimento paesano, assorge ad altezze di psicologia e di immagini, è evidente che il popolo non possa facilmente intenderlo e seguirlo. Così, scarsa divulgazione hanno ottenuto *L' appuntamento*, *Ll' ortènzie*, *La sen-*

sitiva, *Tarantella scura*, *Cammisa affatata*, *Tutto se scorda*, che son veri capolavori della specie.

Il poeta eccelle in tutti i modi della canzone, ma è distinto e incomparabile nella strofa passionale. Ecco la nenia tenerissima del maestro Napoletano: ecco *Furtunata:*

.... na guagliona
cu na capa ionna ionna,
cu na faccia 'e na madonna,
cu 'a salute assaie suttile
e cu n'anema gentile.

La madonnina aveva sedici anni, quando le morì la mamma; ed ella

sola sola rummanette,
cu nu pate scemunito
p"a miseria e ll'appetito

Poi, anche il padre le muore, all'ospedale. E l'orfana, nel giorno sacro alla memoria dei morti, porta all'agenzia di pegnorazione l'ultima sua risorsa, - un piccolo anello, - per comperare un cero e pochi fiori ai suoi cari in camposanto. Ritorna appunto dal cimitero, la derelitta, quando su la via incontra un giovinotto...

E nu giuvinuttiello 'e mala vita,
piglia, e ncuntraie p 'a strata...

E il coro compiange, lugubremente:

Ah, povera, povera Furtunata!

Il destino dell' orfanella si compie. È madre, e va a gettare il suo bimbo all' ospizio dei trovatelli. Il poeta commenta, con tristezza:

E ched'è sta vita nosta?
Comm'è amara e comm'è triste!
Furtunata, ah che faciste!
Sta criatura ca t' è nata
mo addó 'a puorte? A' Nunziata! [1])

E il coro ripete il suo compianto:

Ah, povera, povera Furtunata!

In *Nonna-nonna*, un' altra tradita canta la ninna-nanna alla sua creatura:

- Duorme: 'a cònnela è de raso,
'e vammace è stu cuscino.
Te vulesse dà nu vaso,
figlio mio, gentile e fino!

Dorme il pargolo, e *suonne d'angelo se son-*

[1]) L' " Annunziata „ è l' antico ospizio napoletano dei trovatelli. Sorge nel rione Mercato, ed è annesso a un tempio consacrato alla Vergine dell' Annunciazione.

na. Ma, d' un tratto, si sveglia e piange. E la madre, trepidante, chiede:

- Pecché chiagne? Forse, è stato
ca, pe bia d"o suonno nzisto,
chi t'ha fatto e mm' ha lassato
tu, durmenno, avisse visto?

Quale poeta dialettale ha mai conferito al suo canto, con mezzi così tenui, tale squisitezza di forma e tanta profondità di commozione?

Tutte le vittime d' amore trovano in Di Giacomo il loro commentatore e consolatore. Il raccontino di *don Aceno 'e fuoco*, il guattero deforme, che ama la figliuola del cuoco suo principale, ed è respinto, e si dà morte volontaria nel fuoco della sua cucina, pare una elegia erotica uscita dalla penna di Hugo.

E ce steva nu scartellatiello,
nu scartellatiello,
ch' a trent' anne era sguàttero e' cuoco,
era sguattero 'e cuoco...
Nun teneva né mamma, né pate,
stu scurfaniello.
E 'o chiammaveno *'on Aceno 'e fuoco,*
'on Aceno 'e fuoco...

Osa il deforme di rivelare il suo amore al padre della fanciulla. Ma è brutalmente respinto. E, il giorno in cui colei va sposa d'un

altro, il poveretto si dà morte volontaria nel fuoco della sua cucina.

E ncoppa 'o fuculare
'e cénnere nu pizzeco
ce steva, e niente cchiù...

Passano i *Tre surdate*. Tre fantaccini, compagni indivisibili al reggimento, e allegri e spensierati, si ammalinconiscono quando, nell'illusione di accrescere la loro beatitudine, deliberano di eleggersi ciascuno una compagna.

Erano tutte 'e tre belle e assanguate,
e tenevano tutte 'a stessa età:
se so' ammalincunute e abbandunate,
fanno 'e sarcizie senza vuluntà...

Anche alla così detta *macchietta*, che facilmente gli altri fan degenerare in caricatura, il Di Giacomo sa conferire connotati d'arte. Esempio: quel *Don Carluccio*, lo sbarazzino spavaldo e innocuo, che s'illude di innamorare tutte le belle donne del " vicolo Fontanelle „ e che esalta egli stesso la bontà del suo cuore " fatto di burro „.

- E tirití - tirití - tirità!
Songo 'o capo d' 'a Suggità!
Ma stu core è nu butirro:
ncoppa 'o pane se po mangià!

Felicissimo è il Di Giacomo nella poesia paesistica: egli possiede in sommo grado la virtù di dare anima alle cose.

Una serata di luna sul mare: è la prima strofa di *'A sirena:* un barcaiuolo remeggia verso Procida, e canta:

- Quanno a' luna, affacciànnese 'a cielo,
passa e luce, e 'int' a ll' acqua se mmira,
e se stenne d' argiento nu velo,
mentre 'o viento d' 'a sera suspira;
quanno io sento, pe ll' aria addurosa,
comme 'a voce d' 'a terra luntana,
lentamente sunà na campana,
ntenneruto mme metto a vucà...

E, per non dilungarmi in citazioni, valga per tutte questa, nella quale il poeta rivela in pochi settenarî la sua mirabile virtù pittorica. È *Marzo*, con le sue alternative di bufere e di tepori primaverili: il commento musicale è di Mario Costa:

Marzo: nu poco chiove
e n' ato poco stracqua:
torna a chiovere: schiove:
ride 'o sole cu ll' acqua.

Mo nu cielo celeste,
mo n' aria cupa e nera;
mo d' 'o vierno 'e ttempeste,
mo n' aria 'e primmavera.

N' auciello freddigliuso
aspetta ch' esce 'o sole;
ncoppa 'o terreno nfuso
suspirano 'e vviole...

Catarì, che vuò cchiù?
Ntiénneme, core mio!
Marzo, tu 'o ssaie, si' tu
e st' auciello songo io.

Si eleva la strofa del poeta a vette di psicologia, in tre delle meno cantate canzoni di lui: *Tutto se scorda*, *Ll' ortènzie*, *Tarantella scura*. Qui, il sentimento popolare si complica e si affina: i moti dell' animo obbediscono meno all' impulso o alla reazione, che ad una meditata condizione psichica o ad una particolare filosofia dell' agente.

Nell' *Appuntamento*, l' amata attende invano l' amante, all' ora e sul posto del convegno. La campana suona l'Avemaria. È l' ora: e colui non viene. Un sospetto s' insinua nell' animo della aspettante:

- " Starrà cu n' ata femmena „, stu core mme diceva.
Scusate, aucié, sapisseve pecché tarda a venì?
E 'a miezo 'e ffronne 'e ll' arbere ll'eco mme rispunneva:
" Starrà cu n' ata femmena... zi-zì! zi-zì! zi-zì! „.
E io mme mettette a chiagnere, abbandunata e sola,
nfi' a tanto ca nu giovene passaie, pe nnante a me...

È la tentazione. L' attesa vana, il compianto e le dolci premure del sopraggiunto, il sospetto

del tradimento: tutto induce la derelitta a... non respingere l' inaspettato compagno.

- " P' 'a gelusia, p' 'a collera, e pe nun restà là,
facettemo amicizia, ma i' ce mettette o' patto,
ca, senza di 'nu ttécchete, mm' aveva 'accumpagnà „.

Ma il patto è presto violato: il paesaggio seduce irresistibilmente...

- " Spanneva ll'aria tennera n' addore 'e primmavera,
ncantate suspiravano ll' arbere, e nuie purzì...
Ll'aucielle ce chiammavano, dint'a ll' ombra d' 'a sera,
e 'a luna sulitaria vedevo accumparì..... „

Ella cede al nuovo amante. Di chi la colpa, se non di colui che è mancato all' appuntamento?

- " Oi' ni', tu ll' 'e' vuluto
chello ch' è succeduto!
Pecché nun si' venuto?
Pecché nun si' venuto? „

Tutto se scorda, musicata dal Tosti, è una bella melopea, su la vicenda d'amore, eterna e mutevole.

Tutto, tutto se scorda
tutto o se cagna o more,
e na chitarra è Ammore,
ca nun tene una corda.
Ogge si' tu; dimane,
forse, n' ata sarrà...
E po' n' ata, chi sa!,
si tiempo ce rimmane...

Psicologo di eccezione è il poeta, nella nenia del Valente: *Ll' ortènzie.* Ella ha troppa cura di quei fiori, ma quei fiori son morti: " morti - egli canta - col nostro amore e come il nostro amore „.

Muorte nzieme cu nuie. Muorte nuie simmo:
nun ce penzammo cchiù, nun ce parlammo,
nun ce vedimmo cchiù, nun ce screvimmo. . .
E se po chiammà vita ? E nuie campammo ?
Meglio, meglio accusì: muorte nuie simmo...

Come le ortensie, disperda il vento anche l'amore. Qui, il sentimento si avviva e si fortifica di pensiero: poesia popolana insolita, questa.

Insolita più ancòra quella di *Tarantella scura;* a poeta di popolo non può essere consentito di andare più oltre. Irride una donna sensuale e cinica al suo amante geloso. Pare una sivigliana, appassionata e scettica, lieta anzi di cader trucidata sotto il coltello della gelosia. È del Pöe in dialetto. Udite:

Tu mme vuó troppo bene e si' geluso,
e io nun so' degna 'e te, ma so' sincera ;
tu te si' fatto amaro e capricciuso:
mme lasse a vierno e tuorne a primmavera.
E a primmavera vuó truvà custante
chi nun ardette maie, manco ll'està !
No: fedele io nun so', nun songo amante;
ma nun mme dice core 'e te lassà !

Ella provoca e punge: un' ironia crudele:

A te te nfoca ammore e gelusìa,
e 'a nera gelusia maie nun se stracqua;
cocc sta mano toia, fredda è sta mia,
e simmo tale e quale 'o fuoco e ll'acqua.

E prevede l' epilogo sanguinoso, e ne esulta:

Chi sa qua' iuorno lùcere a' ntrasatto
nu curtiello appuntuto aggia vedé!
Chi sa qua' iuorno fenarrà stu fatto
ca io cado nsanguinata nnanze a te!

Come son lontani, oramai, Salvator Rosa, don Raffaele Sacco e don Giulio Genoino! Ma qualche cosa di quelli antichi permane: ed è il calore dell' anima e il colore del cielo di Napoli. Anche nelle derivazioni. Spesso, il Di Giacomo ha attinto l'ispirazione a fonti altrui: alcune sue canzoni e poesie son travestimenti di antichi canti popolari o trasposizioni dall' italiano, dal francese, e anche dal latino; ma come nella nuova veste o nel passaggio esse son divenute nostre! Esempî: *'E spingole francese*, *Lariulà!*, *Matalè!*, *Carcioffolà!*, *Palomma 'e notte*, e qualche altra.

Contemporanei del Di Giacomo, Roberto Bracco e Ferdinando Russo, e successori immediati - scelgo nella moltitudine di venticin-

que anni fa - Pasquale Cinquegrana e Giovanni Capurro.

Prima di volgere la vela dell'arte sua ad auguste rive, Roberto Bracco offrì non pochi fiori alla musa popolana. Di lui si ricordano, ed ebbero discreta fortuna: *Abbasta ca po'*, un duettino civettuolo e sentimentale, musicato dal Valente, e che può dirsi il primo esemplare della specie, così ricca, poi, di imitatori, e *Palomme morte,* una nenia squisita, e *Africanella*, uno dei pochi modelli di canzone patriottica, e *Nu passariello spierzo*, *Tarantella ntussecosa*, *Scarpino ianco, Durmenno* e, sopra tutte le altre, *Comme te voglio amà*, onde la eco così umana di passione, su le belle note di Vincenzo Valente, ancor dura nel mondo.

Comme te voglio amà,
musso 'e cerasa,
si mme te viene a fa'
mmocca na casa!
Te voglio muzzecà,
lu muorzo trase,
e assaie cchiù sfizio dà
de ciento vase!
Ma si lu muorzo, po',
te fa dulore,
nu vaso io te lu do'
senza rummore...

E la mesta poesia di *Nu passariello spierzo*, la soavissimma nenia di Enrico de Leva? Tra-

dotta in dolenti strofe italiane, noi la ricordiamo, quella nenia, singhiozzata da *Paolina*, su gli accordi del violino del cieco *Nunzio*, nel terzo atto di *Sperduti nel buio:*

Nu passariello spierzo e abbandunato
'ncopp' a na casa janca se pusaie.
Chi nc' era ? Nu guaglione allora nato.
Tanto d' 'e strille, 'o passero tremmaie.
E, senza sciato , muorto d' 'a paura,
lassaie sta casa janca e 'a criatura.

Va ramingo il passero alla foresta, ove assiste a una dolce avventura d'amore; poi fa sosta a una chiesa in funzione nuziale ; ma neppure qui il solitario trova la sua pace. La sua pace è là, su l'umile capanna, nella quale giace una vecchietta morta...

All' urdem' ora, po', na capannella,
zitta e sulagna , 'o passero truvaie.
Nce steva, morta già, na vicchiarella,
ch' era campata senz' ammore e guaie.
E 'ncopp'a sta capanna accujetata
'o passero passaie tutt' 'a nuttata.

Poesia meditata e significativa: scritta in dialetto, ma non sempre colta dalle labbra e dal cuore del popolo. Roberto Bracco cantor popolare è come un principe della letteratura e dell' arte, il quale, per eccezionale gusto di *sport,* ami di rompere le sue consuetudini aristocratiche e di mescolarsi fugacemente, a scopo

di osservazione poetica, nella folla dei nostri rioni suburbani. Il principe si nasconde nel gergo e sotto la giacca del popolano. Ma è sempre un principe, e il popolano deve fargli di cappello e ringraziarlo dell'" onore compartitogli „ [1]).

Di Ferdinando Russo, il più napoletano dei nostri versificatori, poeta di costume e, anche, di sentimento, sono notevoli una canzone di attualità, - *Lo sciopero dei cocchieri,* - una mirabile serenata, - *Scétete!*, - musicata dal Costa, e un'altra musicata dal Valente e scritta in occasione della venuta di Guglielmo II di Germania a Napoli. Ben puó dirsi questo poeta il più profondo conoscitore del sobborgo napoletano. Spagnolesco e guascone, nessuno meglio di lui ha saputo ritrarre i tipi spiccatissimi della Napoli ciarliera, cenciosa, guappesca, superstiziosa, vagabonda, criminale. Per questo aspetto, egli occupa a buon diritto il primo posto nella nostra letteratura vernacola; e i suoi libri di versi - *'O cantastorie, Sunettiata, Scugnizze, Gente 'e mala vita, Petrusinella, 'Nparaviso* - sono modelli inimitabili della specie. Parimenti felice egli è nella poesia

[1]) Le poesie napoletane del Bracco sono state raccolte in volume dall'editore Remo Sandron, col titolo: *Vecchi versetti* (Napoli-Roma-Palermo, 1914).

passionale: in *Rusario sentimentale, 'O libbro d' 'o turco* e *Montecassino* è sincero lo sforzo che l'artista fa per suscitare il palpito del suo cuore: ricca è l'espressione verbale, complicata spesso, ma viva sempre, l'immagine poetica: il pittore del trivio porta un po' del suo rude color macaronico, quando adopera le magie della sua tavolozza in ambienti più evoluti. Pure, nella serenata del Costa,—*Scétete!*,— egli riesce poeta aristocratico squisito.

Si duorme o si nun duorme, bella mia,
siente pe nu mumento chesta voce;
chi te vo' bene assaie sta mmiezo 'a via.
pe te cantà na canzuncella doce.
Ma staie durmenno, e nun te si' scetata;
sta fenestella nun 'a veco aprì.
È nu ricamo sta mandulinata. . .
Scétete, bella mia; nu' cchiù durmì!

Questa *serenata*, così suggestiva, - è storia, - fu scritta e musicata in meno di un'ora, in una sala del famoso *Strasburgo!* E ha avuto degnissime compagne, fra le tante, in *Serenatella nera,* musicata dal Gambardella, *Mamma mia che vo' sapé!,* con musica del Nutile, e *Quanno tramonta 'o sole,* musicata anche dal Gambardella.

Una prova tangibile del carattere essenzialmente napoletano che segna l'arte del Russo ci è offerta, oltreché da tutta una biblioteca di

cose poetiche, dal poemetto *'O " luciano „ d' 'o Rre* [1]).

Dedichiamo qualche riga in più del consuetudinario *cenno* a queste ottave che, insieme con quelle di *'O suldato 'e Gaeta* [2]), sono, a mio gusto, il fiore della poesia etnicamente napoletana di Ferdinando Russo. *'O " luciano „ d' 'o Rre* entra per diritto legittimo nel nostro tema, giacché esso nacque canzone, e fu portato alla gloria del pubblico plauso dal comico Peppino Villani. Dalla canzone fiorì, come da unico seme tutto un rosaio, il poema.

Ricordo, e non certo per consolare il mio orgoglio di critico antiveggente, che, quando 'O " *luciano* „ era ancòra canzone, io ebbi la gioia di esporre in pagine autorevoli [3]) il contenuto e anche la significazione psicologica e morale di questo mirabile documento d' arte.

'O " luciano „ d' 'o Rre è l' evocazione nostalgica di Santa Lucia: Santa Lucia del mare: Santa Lucia dell' *acqua ferrata* e della *nzegna:* Santa Lucia della Madonna della Catena e dello *Scellarato:* Santa Lucia di *Cient' anne* e dell' " amica della Regina „: Santa Lucia che

[1]) Ferdinando Russo: *'O " luciano „ d' 'o Rre.* - Dott. *Gennaro Giannini,* ed. - Napoli, 1918.

[2]) Ferdinando Russo: *'O suldato 'e Gaeta.* - Dott. *Gennaro Giannini,* ed. - Napoli, 1919.

[3]) A. Costagliola: *Napoli e la sua canzone.* -*Nuova Antologia:* 1.°-16 settembre 1909.

gioiva del suo mare *cummigliato 'e vele* e maritava le sue *figliole cu uno 'e tutto, 'e musullina e tela:* Santa Lucia co' suoi giovani pescatori abbronzati e con le sue belle *nenne* morèsche: Santa Lucia del sogno e della realtà, quale a noi la tramandarono, in un perenne miracolo di sole, in un incantevole biancheggiar di vele nel cielo terso e in un nereggiar di barche su l'onda azzurrina, la storia e la leggenda: Santa Lucia odorosa di àlghe all'aperto e fetida nei suoi abituri: Santa Lucia che se ne va, che se n'è già andata, e che non rivedremo mai più! È questa, e non altra, la casa su le cui rovine fiorisce il rimpianto di *Luigi l'ostricaro:* " luciano del re „, " suddito fedelissimo „, superstite della bella schiera dei quattro marinai che guidarono verso la morte il penultimo Borbone.

Il vecchio narratore è l'apologista fanatico del suo tempo e il denigratore implacabile della modernità. Per lui, le gioie e le fortune di Napoli si estinsero nella camera di un re, alla Reggia di Caserta, in un pomeriggio domenicale, il 22 maggio 1859. Le fece caricare a bordo del *Fulminante* lo stesso *Re Bomba*, e se le trascinò dietro nel suo viaggio per le terre di Puglia; porse anche ad esse la tazza avvelenata, offertagli da Monsignor Caputo; le volle compagne partecipi della sua agonia; le trasse con sé nel sepolcro. I sedici mesi del

regno di *Francischiello*, nel credo di quel " luciano „, son già un salto nel brago della transazione, della miseria, della corruttela; il 7 settembre del 1860 non segna, per quel " fedelissimo „, la catastrofe del suo mondo, ma è la constatazione di una catastrofe avvenuta sedici mesi prima; *Francischiello* è agnello tra i lupi, e Garibaldi è il miserabile predatore, venuto a raccogliere i frutti del tradimento di Monsignor Caputo e dei generali e ministri borbonici, ultimo Giuda Liborio Romano.

" Chesto è quanno 'a Furtuna è na zuzzosa!
Si tu 'o rilorgio 'o guaste int' 'o cungegno,
hai voglia 'e ll' accuncià, ca nun è cosa!
E accussì fui! Muort' isso, muorto 'o Regno!
'A strata se facette ntruppecosa;
Calibarde aspettava e avette 'o segno;
cade Gaeta, doppo quatto mise,
e nui... natàimò tutte int' 'e turnise! „

Così impreca e così crede il " luciano del Re „. Nella sua imprecazione e nella sua fede è tutta l'anima di lui. Appartiene egli intero a quella sana e rozza stirpe di napoletani, la quale, lontana dai banchi della scuola, reietta dal tormento di una qualsiasi pur mediocre educazione politica, vedeva soltanto nel suo sazio e rubicondo re - che *parlava accussì: napulitano* - il generoso distributore del *pane della Giunta*, il soccorritore munifico del po-

polo in momenti di carestia, il religioso portator di torcia alla processione di San Gennaro, l'elargitore di feste, di farina, e anche di forca. *Luigi l'ostricaro* non ha biblioteca, non conosce la *Protesta* di Luigi Settembrini, non ha nozione dell'invettiva di Gladstone, né ricorda l'angelico martirologio del 1799, ordinato e sottoscritto dal nonno del suo re. È un cuore acceso di cieco e pur giusto amore, che dice tutta la sua riconoscenza a una dinastia della quale egli intese i beneficî immediati. È una mente che non discetta, ma ragiona a modo suo, e con quanta praticità di raziocinio! Per lui, " si stava meglio quando si stava peggio „; per lui, il " Sessanta „ è segnato di lutto: è l'inizio di una enorme appropriazione indebita, perpetrata a danno della ricchezza meridionale; per lui, la parola libertà è sinonimo di miseria, di truffa, di pirateria. A giudicare dagli effetti immediati e reali delle libertà conquistata in nome di Cavour, chi potrebbe mai dar torto al " *luciano* „ di *Re Bomba?*

" So' biecchio? So' gnurante? Nun capisco?
Me sustenite ch'è tutt' 'o ccuntrario?
Embè: vurria sapé che fosse 'o Fisco!
Nun fui n'aggrisso 'o cchiù straurdinario?
Io tengo 'a rrobba, tu m' 'o miette nfrisco,
po' me rice ca serve pe l'Arario!
Parole nove!... Io nun cumbino cchiù!
St'Arario fui ca t' 'o mmagnaste tu! „

Ai giorni nostri, il più evoluto e addottrinato rivoluzionario potrebbe anche sottoscrivere, almeno per constatazione, questo atto di accusa dell'umile ostricaro dell'osteria *Al Progresso!*

Ma lasciamo da parte codeste malinconie, le quali, in fondo, son l'anima stessa e la materia del poemetto di Ferdinando Russo, e guardiamo alla significazione, diciamo, etnica - e, quindi, d'arte - del narratore e della sua narrazione.

Ambiente e protagonista fan tutt'uno, in queta bella opera paesana. Il rimpianto di *Santa Lucia d''a primma giuventù*, che è poi quello di tutta la Napoli che se ne va, è nel cuore del *luciano*, e si diffonde e riversa su tutte le cose nostre, finite o agonizzanti. Il racconto dell'ultimo viaggio di Ferdinando secondo, riferito, fino al particolare inutile e lezioso, da storici e cronisti [1]), è qui pretesto alla rivelazione del tipo rappresentativo di tutta una particolar vita di colore, di poesia, di sentimento. *Luigi l'ostricaro* è Napoli; dico meglio: *fu* Napoli. È tronco robusto, emerso da un suolo non ancòra squarciato dalle fognature e devastato dalle tramvie elettriche, e

[1]) Notevole, sopra tutti gli altri, *Raffaello de Cesare*, nel suo bel libro *La fine di un regno*.- *Lapi*, ed. - Città di Castello, 1895.

fiorito sotto un cielo non ancòra reticolato di fili aerei e annebbiato dai vapori delle officine. Quell' ostricaio è Napoli dei pescatori, degli agricoltori e dei poeti, non quella della *zona franca*, dei *cavalli del Volturno* e del *quartiere della Bellezza*, ancòra di là da venire. Egli ha visto cadere sotto il piccone le sue vecchie case e le sue care abitudini, e non ha visto nel contempo costruir case e sorgere abitudini nuove. In questo stadio di transizione da una civiltà che si sgretola e si sfalda a un'altra che non accenna neppure a spuntare, l'anima semplice di quel popolano non puó che rimpiangere le cose perdute, e non puó chiedere ciò che non esiste, ciò che egli non intende e non vede. Per lui, Santa Lucia era il buon mercato, era l'agiatezza, era la sincerità: ed ora, *tutto va caro e niente è sapurito;* per lui, Santa Lucia era l' odore delle alghe, erano i marinai tra le lor nasse e nelle lor catapecchie, erano i banchi carichi di *òstreche zucose;* ed ora...

" addó sentite cchiù ll'addore 'e mare?
Nce hanno luvato 'o mmeglio 'e chesta via!
N' hanno cacciate anfino 'e marenare! „
Eppure, te facea tanta allegria
cu chelli bancarelle 'e ll' ustricare!
'O munno vota sempe e vota 'n tutto:
se scarta 'o bello e se ncuraggia 'o brutto!

Eccola: è tutta qui Santa Lucia del "*Luciano d'o Re*„:

"Arbanno iuorno, dint'e vuzze, a mare,
c'addore 'e scoglie e d'òstreche zucose!
Verive 'e bancarelle 'e ll'ustricare
cu tutt'o bbene 'e Ddio, càrreche e nfose!
E chelli ttarantelle int'a stagione!
Femmene assai cchiù belle 'e chelle 'e mo!
Uocchie 'e velluto, vocche 'e passione,
lazziette d'oro e perne, int'e cummò!

Il *paesaggio* è *l'anima*: il *colore* è *sentimento*: il *racconto* è *azione*: forma e sostanza si fondono in armonia compatta, nelle sessantacinque ottave di Ferdinando Russo. È l'addio melanconico del poeta alla sua Napoli, alla nostra Napoli; quella di oggi è oltre i nostri cuori; noi la vogliamo ricca e felice, ma essa non più quella dei nostri sogni. *Luigi l'ostricaro,* nella sua bella rozzezza di pescatore "color di bronzo„, con la schietta voce della sua gente, canta per tutti noi l'epicedio alla comune culla infranta. Egli descrive il viaggio, l'agonia e la morte di un re che noi non conoscemmo, e che certo non amiamo; ma la descrizione è apparenza soltanto; in realtà, *Luigi* mette in luce se stesso e riedifica la nostra casa con le pietre e co' calcinacci dei suoi ricordi. Egli esce vivo dal poemetto del Russo, ed è questo il pregio maggiore dell'opera: il

protagonista, narrando, disegna, anima, colorisce se stesso e gli altri; la parlata non è forma soltanto, ma è, soprattutto e innanzi tutto, essenza. È data al vivo l'immagine del sovrano malato:

" Ogge, nu poco meglio, e respirava:
dimane, verde peggio d' 'e ccutogne!
A tavula, penzava e nun magnava...
Cu 'a capa sotto, se guardava ll' ogne... "

E pulsa in tutte le ottave il miglior sangue del narratore, che ha il suo ultimo e pieno rigurgito nell' invettiva conclusiva:

" Cca stammo tuttuquante int' 'o spitale!
Tenimmo tutte 'a stessa malatia!
Simmo rimmase tutte mmiezo 'e scale,
fora 'a lucanna d' 'a Pezzentaria!
Che me vuo' dì'? Ca simmo libberale?
E addó ll'appuoie, sta sbafantaria?
Quanno figlieto chiagne e vo' magnà,
cerca int' 'a sacca... e dalle 'a libbertà! "

Non puó dirsi poeta napoletano chi non intenda e non possegga, almeno in parte, l'anima di codesto marinaio. Non è poeta della nostra gente chi non sappia accendere il suo estro alla fiamma della tradizione paesana e nutrire la sua poesia di così fatte nostalgie, di così fatte memorie, di così fatti rimpianti. Napoli agonizza; quasi è già morta. Cantar la

Napoli attuale è cantare una contrada e una folla indefinibili, una vita incolore, uniforme, gelida. L'evoluzione di questo popolo è avvenuta col danno della sua tradizione: tradizione di miseria e d'ignoranza, forse; certo, tradizione di poesia. I più degni poeti napoletani - ne conosco parecchi, e valorosi - son quelli appunto che sanno vivere del passato e non imbastardiscono l'anima e l'estro nell'imitazione servile di ciò che non ci appartiene.

Di questa eletta schiera è numero degnissimo Ferdinando Russo; ed egli può dirsi a buon diritto il nostro poeta casalingo, nel più vasto e compiuto significato della definizione.

Ma... abbassiamo il volo, e torniamo alla canzone.

Il Russo eccelle da padrone nella *macchietta*. Ne fu, anzi, il creatore. È cronaca, questa: cronaca da noi vissuta: di venticinque anni fa, o giù di lì. Don Nicolino Maldacea, allora un giovinotto davvero imberbe, raccoglieva i suoi primi allori di " cantante comico „, sul palcoscenico del *Salone Margherita*. Furoreggiavano in quel tempo alcune canzonette d'un maestro Albertin, del quale di poi non si è avuta più nuova; e furoreggiavano i deliziosi *duettini* del Costa, - *E vota e gira* e *Lariulà*, - interpretati squisitamente dal Maldacea e da Amelia Faraone. Ma erano pur sempre, codeste, canzoni così dette *di voce*, e non davano agio

al Maldacea di mettere in luce e in valore le sue tipiche qualità d'interprete e di attor comico. " Occorre cambiar metro e programma, caro don Nicolino! - avvertì Russo. - Voi siete un attore, siete un *tipo*, e dovete essere, sul teatro di *varietà*, interprete di *tipi*. Bisogna inventare qualche cosa di nuovo, per voi ". E nacque la prima *macchietta*: *L'elegante*, incomparabilmente musicata da Vincenzo Valente. Fu un delirio nel pubblico e il trionfo decisivo dell'interprete. Venne, poi, *Pozzo fa 'o prèvete?*, una *macchietta* che ha fatto il giro trionfale di tutti i *cafés-concert* dell'orbe, e che il Russo improvvisò e scrisse, in pochi minuti, sul dorso di due biglietti di visita, nella *Sala rotonda* del *Gran Caffè*, e poi affidò all'estro musicale di don Vincenzo Valente. Tempi gioiosi! Rivedo ancòra don Nicolino Maldacea, stretto nella sottana, come in cilicio, sbuffare e disperarsi:

" Io so' giovene, e so' nato
pe fa 'ammore e mme spassà!
So' chiammato p' 'o peccato!...
Pozzo fa 'o prèvete?... Bbuh! Bbah! "

E seguì tutta una folla di tipi deliziosissimi: *Il conte Flick*, *'O cantastorie*, *Don Frichino*, *Il Cicerone*, *Il madro*, *'A rumanza d' 'o quarto atto*, *La cavatina*, *'A guardia municipale*, *'A*

guardia nova, *'O pezzente 'e San Gennaro*, che per poco non trascinò il poeta dinanzi alla Corte d'Assisie, sotto l'accusa di " offesa alle istituzioni „, e altre, e altre.... Ma, come sempre, sciaguratamente, accade in repubblica d'arte, vennero gl'imitatori, i guastamestieri, e affogarono la *macchietta* nella sconcezza e nella trivialità. Il poeta si ritrasse dall'agone, nauseato.

Due artisti soltanto seppero procedere nobilmente per questa nuova via aperta dal Russo nel campo della canzonetta napoletana: e furono Pasquale Cinquegrana e Giovanni Capurro.

Pasquale Cinquegrana venne a rivestire di nuova gentilezza l'antica ingenuità del canto nostrano, e diede, alle note del maestro Di Capua specialmente,strofe agili e colorite, come quelle di *Margaretella*, *Frunnella 'e rosa*, *Capille d'oro*, *Canzone 'e primmavera*, *'O sentimento*, *'O primmo ammore*, e altre moltissime, e tutte belle.

Ricordo la secondo strofa di *Frunnella 'e rosa:* il campione dice bene la qualità della stoffa:

Ncopp' a na fronna 'e rosa ce screvette,
nzieme ntricciate, 'o nomme suio c' 'o mio;
'a penna 'int'a na vena mme nfunnette,
e si assaggiaie dulore 'o ssape Dio.

Pe nnanze 'a casa mia passaie nu viente.
Io mm''o chiammaie, e lle dicette: - Siente:
tu vaie luntano e puorte sta frunnella:
si vide a ninno mio, e tu dancella.

Quale altro poeta puó mai mettersi a paro col Cinquegrana nella maestria di trattare la similitudine? Chi meglio di lui sa agitare immagini e fantasmi poetici? Ricordate la popolarissima *Mariuccella*, cantata insuperabilmente da Eduardo di Capua?

Chisto core è addeventato
cusceniello a quatto pizze;
Mariuccè, te ll'è accattato
e li spingole nce appizze.

E poi:

Mariuccè, tengo nu lietto,
stritto stritto, proprio tanto;
ma lu tengo nchiuso 'n pietto
e ce cape tu sultanto.

E, poi, ancòra, ricordate *Furturella*, su le note trillanti e pungenti del genialissimo Gambardella?

Tiene 'a vetella
quanto 'a vucchella,
Furturè!
Piccerenella,
piccerenella,
Furturè!...

E, infine, c'è stato forse, nei secoli, un poeta di popolo che abbia saputo chiudere in una strofa, come in un anello d'oro, un così profondo ed espressivo contrasto di immagini e di sentimenti, come ha saputo il Cinquegrana in questa sestina di una inobliabile *serenata* del Di Capua?

Ammore manna attuorno li suspire
e so' tutte suspire sbirretielle:
vanno arrestanno, 'a notte, ll' uocchie nire,
pecché so' tuttuquante mariuncielle.
Suspire mieie, vulate ncoppa llà!
Voglio chill'uocchie! Jatele 'arrestà!

Diciamo una franca verità, signori: Pasquale Cinquegrana supera, in fosforescenza di stile, in eloquenza di espressione, in sostanza di pensiero, in fascino di colore, in efficacia e varietà d' immagini, in ardore e sincerità di sentimento, tutti gli altri poeti della canzone paesana. È il canzoniere napoletano per eccellenza: il più genuino, il più geniale, il più vicino al nostro cuore. Non ha mai scritto e non scrive poemi, ma soltanto e sempre canzoni. È artefice di una sola forma di poesia; ma in questa è perfettissimo e giunge quasi sempre primo al traguardo dell' amor popolare. Non di rado, contende il passo allo stesso Di Giacomo. Per un quarto di secolo, insieme con Eduardo di Capua, egli ha tenuto in signoria il campo della canzone. Ed è un mae-

stro di scuola elementare, e ha cominciato a cantare quando già su la sua fronte biancheggiavano

paricchie file 'argiento...

Verace interprete dell'anima napoletana, egli si noma dalle sue canzoni. Pochi lo conoscono; tutti " lo cantano „. Perfettissimo, sempre: nella nenia e nella tarantella, nella strofa passionale e nella *macchietta:* da *Nennella mia* a *Ndringhete-ndra'!*, da *'O primmo ammore* a *Muntevergine*, da *Luntananza* a *'E bersagliere*, da *Uocchie 'ammènnola* a *'O mbriaco*, da *Don Saverio* a *'O rusecatore*, da *'O frate 'e Rosa* a *'O sbruffone. Macchiette*, queste ultime? No: tipi colti dal vivo e rappresentati prodigiosamente. *'O rusecatore* gareggia in potenza espressiva col maldicente goldoniano. *'O sbruffone* è un modello di comicità caricaturale. E *Don Saverio*, che capolavoro!

" 'A gente quanta cose vo' sapé!
Si 'e ttengo, comme 'e ttengo... Ma pecché?
Ca tutte 'e ssere tengo società,
che do a mia moglie troppa libertà...
È libera, gnorsì; ma che, per ciò?
Mia moglie sola sola star non puó...
Arape 'a sala a tutti: è vero... Ma...
mia moglie, poi, sa bene quel che fa! „

Ed ecco Capurro: ecco don Giovanni Capurro, il vagabondo genialissimo della poesia napoletana: colui che canta *comme ll'ha fatto 'a mamma*. Scappellatevi, poetini, poetucoli e poetastri, che pretendete di conoscere Napoli, sol perché bazzicate nel retroscena dei teatri di *varietà* e scompisciate maldicenza nei ridotti delle botteghe da caffè. Don Giovanni Capurro è un maestro di arte paesana, e lancia i suoi insegnamenti dalle più nobile e pura delle cattedre: la cattedra dell'istinto. È il pavone, al quale voi, cornacchie, avete tante volte strappato le penne, per rivestirvene, salvo a ricambiare il beneficio calunniando e commiserando il benefattore, come il musico della montagna calunniava e commiserava l'usignuolo, perché cantava per dono di natura e non per forza di studio. Capurro è un *istinto*, più che una *coscienza?* Benissimo! E ... voi, voi non siete né l'uno, né l'altra, e conoscete soltanto l'arte di foraggiare nei campi (altrui) del divino istinto. Oh, benedetto l'istinto che ci ha dato *Totonno 'e Quagliarella*, e *'O scugnizzo*, e *Carmela 'e San Sivero*, e *'A vongola*, e *Chitarrata*, e *'O sole mio!* Benedetto l'istinto che traduce mirabilmente in lingua viva di popolo le *Odi barbare* e riesce a meritare l'encomio solenne del severissimo Poeta bolognese! Giovanni Capurro sbaglia o indovina: ma è schiettamente popolano, sempre. Se le

necessità della vita gli avessero concesso tempo e possibilità di studi letterarî, egli avrebbe potuto dare perfette forme caratteristiche all'arte del canzoniere.

O *Carmela 'e San Sivero*, dolce e ferma nella memoria! O irresistibile cuor musicale di Eduardo di Capua!

Mo si' ricca e mugliera 'e nu conte;
ma stu conte avría 'a sapé
quanta vote, Carmè, sotto 'o Ponte,
tu chiagniste, 'n braccia a me!
E dincello ca 'n ponta a stu musso
trova ancora 'o sciato mio,
tutte 'e vase ca t'aggio date io,
ca putésseno parlà!
Carmè! Suonno 'e stu core!
Suonno d''a Sanità!
Dimme: addò sta cchiù 'ammore
'e chilli tiempe llà?
Si' ancora bella, è overo;
ma... che te pozzo dì'?
Carmela 'e San Sivero,
Carmela mia, nun si'!

E *'A vongola?* Miracolo di spigliatezza, di umorismo, di espressiva eloquenza popolana!

Ma vedite che nce azzecca
stu murì p''a passione!
Quanno maie unu cazone
t'è abbastato, Catarì?
Chesta è na vongola
quanto a na còngola!....

E *Chitarrata?* Tutto un poema di passione in poche strofe!

So' turnato. Se diceva:
" A chi va sta serenata? „
E, cantanno, na resata
aggio 'ntiso attuorno a me!
E, vutànneme, aggio ditto:
" Chisto è segno malamente!
Nun redite, bona gente!
Ma parlate! Che sarrà?
- " E... nfra-nfrà! Ce vo' tanta a capì?
Se n' è ghiuta cu n'ato e... nfri - nfrì! „

E *'O sole mio?* Notate quanto colore di paesaggio e quanto ardore di sentimento è in questi endecasillabi, animati immortalmente dalle note del Di Capua:

Che bella cosa, na iurnata 'e sole!
N'aria serena, doppo na tempesta!
Pe ll'aria fresca pare già na festa...
Che bella cosa, na iurnata 'e sole!

Luceno 'e llastre d' 'a fenesta toia.
Na lavannara lava e se n' avanta;
e, pe ttramente torce, spanne e canta,
luceno 'e llastre d' 'a fenesta toia.

Quanno fa notte, e 'o sole se ne scenne,
mme vene quase na malincunia...
Sotto 'a fenesta toia restarria,
quanno fa notte, e 'o sole se ne scenne...

Co' poeti, i musicisti: Francesco Paolo Tosti, Mario Costa, Enrico de Leva, Vincenzo Valente, Eduardo di Capua, Giuseppe de Gregorio, Vincenzo di Chiara, Salvatore Gambardella: improvvisatori geniali, questi due ultimi, più che sapienti di contrappunto. Costa, Tosti e De Leva conferivano alle lor composizioni un carattere di signorilità, di tenerezza delicata, di aristocratica soavità melodica. Artisti di scuola e di animo superiori, essi ingentilivano di ogni grazia e spogliavano di ogni scoria il sentimento popolano, pur lasciando che libero esso fluisse nei loro canti, cui toccò quasi sempre la sorte del trionfo durevole. Ma essi furono interpreti, diciamo, unilaterali dell'anima napoletana. Colui che la comprese tutta fu Vincenzo Valente, il più lesto e vario fattore di armonie popolari, il Rockefeller della patria canzonetta. Tutte le composizioni di lui—un emporio per tutti i gusti e per tutte le borse—recano sempre un'impronta di paesana schiettezza, un'esuberanza di *colore locale*, e quel segno—come dire?—di festevolezza patetica, che è la cifra distintiva del carattere napoletano. Generico *utilité*, si trovò sempre in ottima compagnia con tutti i poeti: da Bracco allo scultore della Campa, da Di Giacomo all'usciere Stellato, da Russo al pittore De Curtis, da Cinquegrana al pubblicista *Pellinis*, da Capurro al mastro d'ascia Marfè. Non ebbe e

non ha preferenze; artista di manica larga e di geniale inconsapevolezza, egli ha pronto l'estro a qualsivoglia ispirazione: dalla melodia aristocratica alla sconcezza del *café-chantant*. Era già celebre quando apparvero alla ribalta i musicisti or mentovati; e son sue quasi tutte le ultime canzoni famose del tipo genoiniano.

Fondete e assimilate il temperamento musicale del Costa con quello del Valente: e avrete il temperamento di tutti gli altri musicisti della canzone napoletana, tra i quali sono notevoli Eduardo di Capua, Salvatore Gambardella e Vincenzo di Chiara

Ma ecco, e la Morte agita la sua falce in questa schiera di eletti, e abbatte tre orgogli della poesia musicale di Napoli: Francesco Paolo Tosti, Eduardo di Capua, Salvatore Gambardella.

Con la morte di Francesco Paolo Tosti, Napoli ha perduto il suo evocatore sublime. Tosti non ha cantato il nostro amore casalingo che appena una o due volte; eppure, egli rimane il maggiore aèdo della melodia napoletana. Ultimo per numero di cose prodotte, egli fu primo per aristocrazia di forme e per limpidezza di sentimento. Dimostrò, infatti, non essere necessaria l'abbondante produzione di cose d'arte a segnare il grado e la

gloria dell'artista: necessario è il produrre bene, non il molto produrre. Vincenzo Monti empì di versi risonanti tutta la letteratura del suo tempo, ed è entrato nell'oblio; Ugo Foscolo donò appena al mondo le poche strofe dei " Sepolcri „ e i pochi sonetti delle " Grazie „, ed è sacro all'immortalità. Più rara è la gemma, più il suo valore è inestimabile. E *Marechiare* è pura gloria indistruttibile dell'artista scomparso.

Il quale intese la musica come arte purissima, come voce del cuore, come istinto e desiderio del bello, come l'usignuolo intende il suo canto. Non volle intenderla come scienza, pur essendo uno dei più colti e competenti " maestri „ che abbia vantato l'Italia. Ammiratore rispettoso di Wagner, non volle e non seppe discostarsi, in quanto amatore e creatore, da Bellini, da Donizetti, da Rossini. Ebbe cuore e talento profondamente latini. E il sentimento popolano egli seppe cingere di grazia, di eleganza, di gentilezza, di belle forme signorili. Amò nell'arte la dolce melanconia; amò il pallore delle albe, e i vesperi silenziosi, e le notti di luna; e seppe intendere e rivelare le voci tenere e i silenzî tristi della terra e del mare. Non mai predilesse, in arte, l'arguzia, l'ironia, la satira, il coro rumoroso e gaudioso; e fu nella vita il più arguto e spensierato e allegro dei gaudenti. Ciò significa che,

allorquando la Poesia veniva a lui per elargirgli i suoi doni, egli le andava incontro con spirito religioso, come ad un altare, come ad una cosa divina. Si transfigurava, nel passare dal suo mondo alla sua arte. L' arguzia cedeva il posto all'elegia, il canto dionisiaco alla nenia, il sorriso burlesco alla mestizia e alla tenerezza, la parola caustica e spesso pepatissima alle più caste e pure espressioni sentimentali. Son degli artisti alti codeste nobili transfigurazioni, pur essendo in essi costante l' armonia fra arte e vita. Francesco Paolo Tosti visse alla maniera del gran signore felice, e cantò alla maniera di Federigo Chopin. Seppe ed espresse mirabilmente il rimpianto di tutte le cose belle, o lontane o finite; ebbe tenace la nostalgia di tutti i beni dell' anima. Ricordate?

Tutto, tutto se scorda,
tutto o se cagna o more;
e na chitarra è Ammore
ca nun tene una corda...
Ogge si' tu; dimane,
forse, n 'ata sarrà...
E po' n' ata... chi sa...
si tiempo ce rimmane...

Chi meglio di lui, più nobilmente e più profondamente, seppe esprimere in ardor musicale il pensiero e il sentimento del poeta? Spesso, il poeta che gli fornì la " materia da musi-

care „ fu mediocre. I versi di *Ideale*, di *Non sei più tu!* e di *Malia* — le tre " romanze da camera „, divenute miracolosamente patrimonio canoro del popolo nostro — son tutt' altro che peregrini, e non certo onorano l' arte italiana del poetare, sia pure a uso e consumo di " periodiche „ e di " soirées „. Ma che importava ciò ? La genialità aristocratica di Francesco Paolo Tosti tutto nobilitava, tutto ingentiliva, tutto elevava a dignità di poesia. La sua musica era il crogiuolo che tutto purificava: anche la volgarità. Ma, quando il Poeta fu degno del Maestro, nacque la canzone che non muore, la canzone che è il sospiro nostalgico dei forestieri e degl'indigeni lontani dalla loro casa nativa, la canzone che ha trent' anni e par nata ieri, e parrà sempre nata ieri, nel tempo. Ricantiamola, per celebrare la gloria di Francesco Paolo Tosti e per rimpiangere una così dolorosa dipartita :

A Marechiare ce sta na fenesta:
'a passione mia ce tuzzulea.
Nu carofano addora 'int' a na testa.
Passa l' acqua pe sotto e murmulea...

E ricordiamo Eduardo di Capua: uno dei più amabili e geniali e perfetti cantori dell'anima napoletana: forse, il più perfetto, certo il *più cantato*, il più munifico di quanti ne

ha avuto la canzone paesana, in questi ultimi venticinque anni. Da *Margaretella*, che fu il lieto e beneaugurante annunzio di un felice temperamento di musicista popolarissimo, a *Carófeno adduruso*, a *Capille d'oro*, a *Maria Marì!*, a *'E bersagliere*, a *'O sole mio*, non si contano i trionfi autentici e vibranti e resistenti di Eduardo di Capua. Il quale fu nella vita un modestissimo uomo, un artista incurante del consenso entusiastico che suscitava intorno a sé, un artefice inconsapevole dei tesori che accumulava nell' intelletto e nel cuore, e che prodigava per nulla, come un autentico e spensierato miliardario. Egli cantava per un moto istintivo del suo spirito, quasi senza darsi ragione egli stesso della bellezza e della bontà dell'opera sua.

L'elogio funebre di Eduardo di Capua fu afflitto dal fastidio di una critica inopportuna. Si ricordò come una colpa la passione che il " maestro „ nutriva per la cabala e per la mensa; si vociferò che Eduardo di Capua fu spesso visto rischiare il suo denaro su di una *martingana* o su di una *tripla*; e non si pensò che questo artista, il quale ha davvero onorato e deliziato Napoli per un ventennio, non ebbe mai pari al suo valore la buona fortuna. Scrisse canzoni a centinaia, e tutte belle. E soffrì quasi la fame, mentre su l' opera sua arricchiva l' ingorda speculazione. Ricordare l'avverso destino

di Eduardo di Capua è come ricordare l'avverso destino di Emanuele Sarria. Colui che diede alla nostra gioia *Il babbeo e l'intrigante* non riuscì a cavare dal suo capolavoro neppure il necessario per vivere: morì povero e dimenticato, quasi straniero in patria. Così, Eduardo di Capua, dopo di averci concesso i doni divini della sua anima, dopo di aver tuffato in un mare di poesia la nostra giovinezza, dové invocare dalla carità di un ospedale un cantuccio per il suo riposo. E morì appunto in un lettuccio di ospedale, ricordato e compianto soltanto da pochissimi, alcuni dei quali vollero in quel ricordo e in quel compianto affogare il loro rimorso di averne sfruttato le buone energie, lesinandogli il pane. Intorno a quell'umile e grande bara pochi occhi piansero, pochi cuori si piegarono commossi e reverenti. Dov'era, dov'era l'anima riconoscente di Napoli?

Era forse quell'anima intorno alla bara di Salvatore Gambardella? Ah, no! E non aveva ancora quarant'anni, quando ci lasciò, il povero *Totóre*! Ma vantava già venti anni di autentica gloria d'arte. Da *'O marenariello*, immortale, a *Quanno tramonta 'o sole*, quante sono le belle melodie di lui, che han conquistato il mondo, nell'ultimo ventennio? Egli amava di cantare liberamente, come un

anarchico errante per i sentieri della poesia, come l'usignuolo, che ignora pur l'esistenza delle sette note.

Quando alcuni volenterosi tentarono di strapparlo al suo vagabondaggio canoro per le rive di Posillipo e di Mergellina, e di collocarlo al piano, nel chiuso di uno studiolo, essi non si accorsero che voler fare di lui un Mascagni o un Cilea significava mettere lo spegnitoio sopra una viva e pura fiamma di genialità istintiva. Gambardella non tollerava regole e scuole; più che non tollerarle, non le conosceva neppure di vista. Era un semplice e un ingenuo, nella vita e nell'arte: viveva come cantava: senza premeditazione e senza malizia. Il quasi analfabetismo era in lui virtù, ché gli accresceva libertà e sincerità di ispirazione. Veniva da umili origini: era "commesso„ in un negozio di ferrarecce, quando compose e mandò all'immortalità, oltre i nostri monti e il nostro mare, l'incomparabile *Marenariello*. Ebbe vena prodiga e varia: seppe passare trionfalmente dalla canzone appassionata a quella scherzosa, a quella scapigliata, a quella descrittiva di tipi e di costumanze popolaresche: da *Quanno tramonta 'o sole*, a *Furturella*, a *Sera e matina*, a *Don Carluccio*. Seppe l'astio dei mestieranti e la stolta commiserazione dei pedantissimi, sapienti solo di contrappunto; ma seppe anche tutto l'amore del suo popolo.

Questo gli bastava; il resto non gli attenuava il sorriso di bambinone gaio, e non gli amareggiava le digestioni. Visse la sua prima giovinezza in solitudine, e senza beni di fortuna. Morì quando era riuscito a conquistare un po' di agiatezza e tutto l'amore.

Dire, come ho detto, di questi poeti e di questi musicisti, è esporre, in linee larghe abbastanza, tutta la storia della canzone napoletana dell'ultimo quarto di secolo. Il resto è invasione barbarica o è silenzio. Fino al concludersi degli ultimi cento anni, una moltitudine di canzonieri dell'antico stampo ha inondato di rime e ritmi la piazza partenopea; ma il critico puó risparmiarsi la pena della citazione e del commento. La storia deve essere sintesi, e respingere ogni ingombro. Avviso a coloro che cercherebbero qui l'inventario di tutte le canzoni napoletane, che son migliaia. Ricordo solo, tra i musicisti contemporanei del Valente, oltre il Di Chiara, i maestri Siragusa, Mazzone, Finamore, Fanti, Nutile, Richard Barthélemy, Daniele Napoletano, e il pittore Giovanni Battista de Curtis, artefici di belle canzoni indimenticabili. Del Napoletano ricordo la soavissima *Sempe tu!*, su versi di Roberto Marvasi, e che vinse il *grand prix* della canzone, parecchi anni fa. Del Barthélemy noto

una pregevole *Chi se ne scorda cchiù?*, anche su versi del Marvasi [1]).

Ricantiamo la prima strofa di *Sempe tu!*, cosi fragrante di poesia marina:

P' 'o mare senza viento
Ammore se ne va...
Viaggio 'e sentimento,
ca maie nun murarrà!
Da 'o cielo 'e stelle d' oro
rideno comm' a che!
Io chiagno e mme ne moro,
ma corro appriesso a te!
Mare 'argiento,
senza viento,
che suspire attuorno a me?
Core mio,
sulo Dio
sti mistere po sapé!

Infine, del pittore Giambattista De Curtis, che insieme col Valente diede canzoni popolarissime, quali *'A pacchianella*, *Ninuccia*, *Mmaculatì!*, *E muglierema comme fa?*, e col Di Capua la indimenticabile *'E giesummine 'e Spagna*, è notevole e oramai famosa in tutto il mondo conosciuto la nenia *Carmè!*, della

[1]) Editori notevoli di canzoni, in questo periodo di tempo: il Ricordi, il Santojanni, l' Izzo, il Maddaloni, il Bideri, il Giannini, il Del Monaco, ecc. ecc.

quale egli compose i versi e la musica, e che fa sentire tutto il fascino della marina di Sorrento:

Duorme, Carmè!
'O cchiù doce d' 'a vita è 'o durmì!

È il tramonto della nostra bella ingenuità poetica.

Tramonto maraviglioso!

VII.

PENOMBRE VESPERTINE

Nelle schiere canore del nuovo secolo - I poeti: Nicolardi, Murolo, Bovio, E. A. Mario, Postiglione, Galdieri, Chiurazzi, Ragosta, Ragona, Califano - Un esule volontario: Ugo Ricci - I musicisti: Nutile, Ernesto de Curtis, Cannio, Fonzo, Buongiovanni, Nardella, Nicola Valente, Capolongo, Segré, Lama, Cattedra - " La voce del cantor non è più quella „ - La canzone industriale - " Polyphon „ - Canzoni di mala vita - Ora grigia - Conclusione.

Col nuovo secolo, si avanzano nella partenopea palestra canora, schiere di poeti eleganti. Sono giovani di mente e di cuore, i quali sanno dare intonazione letteraria e squisitezze melodiche alla canzonetta popolana; e noto, nello stuolo innumerevole, Ugo Ricci, Ernesto Murolo, Libero Bovio, Eduardo Nicolardi, E. A. Mario, Rocco Galdieri, Luca Postiglione, Raffaele Chiurazzi, Salvatore Ragosta, Raffaele Ferraro-Correra, il Capaldo, il Guarino, Aniello Califano, Amleto Ragona, tra i poeti; e il Cannio, Ernesto de Curtis, Nicola Valente, il Fonzo, il Falvo, il Capolongo, il Buongiovanni, il Nardella, il Lama, il Segré, il Napoli, il Bellini, il Cattedra e qualche altro, tra i musicisti. Spesso, essi portano, nelle loro composizioni, poetiche e musicali, come un rimpianto, il palpito dell'anima casalinga tradizionale. E queste eccezioni son confortanti e notevoli. Il Nicolardi, ad esempio, ha nel

suo ricco emporio di canzoniere una poesia, - *Voce 'e notte*, - musicata dal De Curtis, che ha battuto il *record* del trionfo piedigrottesco, in questi ûltimi anni. È l'antico "invito„ dell'innamorato alla sua "bella dormiente„; ma si veda, nel brano che riporto, con quanta bontà di fattura e con quanta ricchezza di osservazione il poeta sa esprimere la sua angoscia di amante tradito:

Si sta voce te sceta 'int' 'a nuttata,
mentre t'astrigne 'o sposo tuio vicino,
statte scetata, si vuó sta' scetata,
ma fa vedé ca duorme a suonno chino.
Nun ghi' vicino 'e llastre pe fa' 'a spia,
pecché nun puó sbaglià: sta voce è 'a mia.
È 'a stessa voce 'e quanno tutte 'e dduie,
scurnuse, nce parlavamo c' 'o vvuie.

Il Murolo ci ha dato, fra i tanti suoi altri, questi versi di sapor virgiliano, musicati dal Gambardella. È un frammento di *Pusilleco adduruso*:

'Ncopp' 'o capo 'e Pusilleco adduruso,
addó stu core se n 'è ghiuto 'e casa,
ce sta nu pergulato d'uva rosa
e nu balcone cu 'e mellune appise...
E nu canario canta na canzone,
'a dint' a na caiola appesa fore.
E ll'èllera s'attacca a stu balcone,
comme ce s'è attaccato chisto core...

E chi può mai dimenticare le belle strofe di *Tarantelluccia* e di *'E doie risposte*, musicate squisitamente dal Falvo, e quelle di *Pusilleco, Pusì!*, commentate dalla musica di Eduardo di Capua, e le altre di *Core 'e mamma*, incomparabilmente musicate dal Capolongo, e la caratteristica *Popolo, po'!*, cesellata dalle note del Di Chiara? Di questa voglio offrire ai lettori una strofa, notevole per efficacia di colore e di movimento:

Sporte 'e fiche cu 'e giglie annuccate,
bancarelle 'e nanasse addurose,
maruzzare cu 'e vvoce 'ntunate,
nuie vulimmo vederve e senti!

Mamma c' 'o ruoto sotto 'e mulignane...
(chi 'a votta 'a cca)
nenna c' 'o quarticiello cu 'e patane...
(chi 'a votta 'a llà)
Stasera, cu 'a figliola che ce attocca,
popolo, po'...
a musso a musso, azzicco azzicco, oi' vocca,
tu che ne vuó?!

Libero Bovio, figliuolo dell'insigne filosofo meridionale e poeta acclamatissimo di una *Napulitana*, musicata dal Falvo, e di molte altre delicatissime canzoni, — tra le quali ricordo *So' diece anne*, *Marenarella*, *Surdate*, *Reginella*, *Vattenne!*, *Mme ne voglio i' a ll'America*, *Pulicenella*, *'A canaria* — mette un bel segno di soavità

idilliaca nelle quartine di *'A muntagnara*, composte per la musica di Ernesto de Curtis:

Bella figliola, ca staie ncoppa 'o monte,
stanotte ncoppa 'o monte so' sagliuto,
stanotte ncoppa o' monte aggio chiagnuto,
e chelli pprete ll'aggio nfose 'e chianto!
T'aggio chiammata, e 'o nomme s'è sperduto,
pecché sta voce 'o viento s'ha purtata...
E mme ne songo sciso triste e muto;
ma ncoppa 'o monte ll'anema è restata.

Ecco, anche del Bovio, una squisita *Nonna-nonna*, musicata da Nicola Valente:

Napule, quanno 'o sole t'abbandona,
e 'o cielo se fa tutto culor d 'oro,
'a campana d"o Carmene, ca sona,
te canta 'a nonna...
E nonna-nonna...
Ammore mio se sceta,
quanno tutto lu munno s'accuieta...
Se sceta Ammore,
e nonna-nunnarella,
quanno, 'int' a ll'ombra, Napule è cchiù bella!

Sona, campana mia, campana sona!...
D'oro è lu monte e d'oro è la marina!...
Ma Palummella mia, ca nun perdona,
no, nun te sente!...
E nun te sente,
e Ammore mio se sceta,
quanno tutto lu munno s'accuieta...
Se sceta Ammore,
e i' chiammo a Palummella,
quanno, 'int' a ll'ombra, Napule é cchiù bella!

E. A. Mario è il *Signor Tutto* della canzone napoletana: poeta, musicista, editore, e spesso anche esecutore deliziosissimo delle cose sue. È un produttore vulcanico e inesauribile di canti popolari. Come al banchetto di Noemi Keller, nella *Statua di carne* del buon Cicconi, alla mensa poetica di Mario " ce n' è per tutti i gusti e per tutte le bocche ". Lo hanno accusato di fecondità esasperante: ed egli, che è un prosatore dei pochissimi buoni che vanti l' Italia, ha risposto all' accusa con un *Elogio della stitichezza*. Lo hanno detto invadente: e Mario è il *canzoniere* che meno di tutti bazzica e insidia nelle penombre del caffè-concerto. Lo hanno dichiarato eretico impenitente, ribelle a tutte le chiese: e Mario ha risposto trionfalmente, facendo l' editore di... se stesso. Questa attività esuberante di schermitore che *para* e *risponde* dipende dal fatto che Mario conosce bene e adopera con facilità la lingua di Dante, mentre la maggioranza dei suoi colleghi e avversarî non sa fare che canzoni soltanto, e, quindi, è costretta a tacere, in polemica. Ma questo poeta, che a chi non lo conosce può sembrare iracondo e attaccabrighe, è invece uno che s' infischia di tutto e di tutti, forse anche di se stesso, e tira dritto per la sua via, accompagnato dal consenso popolare, che non gli è mancato quasi mai: da *Ammore 'e femmena* a *Funtana a*

ll' ombra, da *Comme se canta a Napule* a *Maggio, si' tu...*

Qualche saggio.

Una strofa di *Funtana a ll' ombra:*

Sta funtanella,
ca mena 'a tanto tiempo ll'acqua chiara,
ha fatto, 'a cchiù 'e nu secolo, 'a cummara.
Piccerenella,
venette 'a nonna a bevere, e ce steva
nu figliulillo, a ll'ombra, ca 'a vedeva.
E, a ll'ombra, tutte 'e dduje
accumminciaino a se parlà cu 'o vvuje.
Po' ognuno 'e lloro se parlaie c' 'o ttu.
E, sempe cumpiacente,
sti ffronne, alleramente,
facevano ciù - ciù...

Un frammento di *Comme se canta a Napule*:

Comme se canta a Napule
t' 'o vuò mparà, pecché già te n'adduone
ca dint' 'o core va nu raggio 'e sole,
sentenno na canzone.
E Napule chest' è, chesto po dà:
po' dà speranze a chi nun spera cchiù:
resate allère e freve 'e passione.
E basta sulamente
nu mandulino,
p'avantà 'e ttrezze belle e ll' uocchie doce,
n'aria 'e ciardino,
nu filo 'e voce,
nu core ardente
ca, ride o chiagne, vo' sempe cantà!

E, per finire, un brano della inobliabile *Maggio, si' tu...* :

Maggio, si' tu
ca st'aria doce
vaie prufumanno!
Quanta canzone faie cantà a doi' voce!
Quanta suspire io manno!
Mme faie murmulià
tutte 'e ccanzone amate,
pecché tu viene e dice: " 'E nnammurate
hanno 'a cantà „.
Hanno 'a cantà,
ca pure 'ammore
passa e nun more!
E chi ha vuluto bene
se sente dinto 'e vvene
cchiù ardente 'a giuventù!
Maggio, si' tu !...

Postiglione: un pittore che è un poeta sul serio. Nella repubblica dei cantori di Napoli, Luca Postiglione è il cittadino oscuro e solitario, destinato a raccogliere l'eredità ideale di Salvatore di Giacomo. Qui, usciamo dal trivio, per respirare l'aria luminosa dei nostri colli e delle nostre marine. Poesia dialettale, sì; ma alla maniera di Federico Mistral: universale nel suo sentimento, regionale soltanto nella sua espressione verbale. Poesia dialettale, sì; ma non verseggiata volgarità del fondaco, del vicolo, del chiassuolo; non mania e sperpero di quel " colore locale „ che è la lebbra corru-

trice di tutte le forme paesane dell'arte: poesia nella quale brucia tutto il sole e palpita tutto l'amore di Napoli. È poesia breve, colorita, significativa. In Luca Postiglione, il pittore e il poeta si soccorrono e si completano a vicenda; spesso, il poeta dipinge e il pittore verseggia; più spesso ancòra, poeta e pittore collaborano alla formazìone del quadro e del sonetto; entrambi amano di far poco e bene; entrambi credono, in perfetta buona fede, di fare soltanto del " colore „ e del " sentimento „, e ripudiano i così detti " artisti pensosi „, e non si accorgono che poche massime di filosofia sono più profondamente e meno apparentemente significative delle loro cose dipinte o scritte.

Giudicatene, lettori: ecco una *Carmela*, merlettata dalle note di quel sovrano dei *maestri* partenopei che è Vincenzo Valente:

Canzone, — palomme
cu 'e scelle 'ndurate, —
canzone scurdate,
Carmela, adó sta?

Mo cadeno 'e ffronne, 'ngiallute...
E chiove. E se sfronnano 'e sciure...
'O ssaccio... 'O vveco...

Se more ogne ghiuorno nu poco!
Pe cchesto, Carmela, essa pure
è morta — nu poco — pe me!...

Canzone, — palomme
cu 'e scelle 'ndurate, —
turnate, turnate!
Carmela sta cca!...

Già luceno 'e ffronne nuvelle,
e attuorno suspirano 'e sciure...
'O ssaccio.... 'O vveco...

Se nasce ogne ghiuorno nu poco!
Pe cchesto, Carmela, essa pure,
mo torna — nu poco — addu me!... „

Rocco Galdieri: *Rambaldo:* un poeta che ha il torto di non aver pietre al sole e cartelle di rendita, e che è, quindi, costretto, spesso, a mettere la musa al servizio delle proprie urgenze. Ha fama di umorista; ed è invece uno dei pochissimi " filosofi „ che conti oggi la poesia napoletana. Lirico e didascalico, tutte le sue strofe, anche quelle delle sue canzoni, non sono fatte soltanto di colore, non esprimono soltanto sentimenti e moti del cuore, ma nascondono un pensiero: una significazione psicologica morale o sociale che, qualche volta, appunto per non essere abilmente nascosta, si svela nella forma, artisticamente pericolosa, dell'ammonimento. Ma quando riesce a mettere in armonia forma e sostanza, contenente e contenuto, quando i veli iridescenti dell'immagine e del colore fanno appena e solo trasparire il pensiero essenziale, egli si rivela poeta egregio, originale, personalissimo.

Si legga, a prova, questa prima strofa di una sua canzone: *Scanusciuta :*

Chi sapeva sti capille?
Chi sapeva st' uocchie belle?
Ma ogne vota io t'aspettavo
sotto 'a luna e sotto 'e stelle!
E dicevo: " Scanusciuta,
ma pecché, pecché nun viene?
Tu nun saie ca chi t'aspetta
nun te sape e te vo' bene?
Vita mia! T' aggio aspettata
tutta 'a vita! E si' venuta
quanno 'a vita se n'è ghiuta,
quanno nun te pozzo amà!

E ancòra: una strofa di *Sora mia:*

Sora mia, nzerra sta porta,
mena 'e cchiave e 'o catenaccio.
E a chi spia: " S' è retirato? „
tu rispunne: " Nun 'o ssaccio „.
Ma, si vene na figliola
pe sapé si songo asciuto,
n' arapì... Ma, sottavoce,
dille: " Fràteme è partuto.
S' è mbarcato cu nu legno
mercantile, bella ne'.
Se n' è ghiuto fore regno,
pe nun sentere cchiù a te! „

Tra le canzoni del Galdieri ricordo ancòra: *'E bonasera, Ammore...*, *'A femmena*, *Tu si' n'ata*, *Tre figliole*, *'O core 'e Catarina* e *'O Vommero:* popolarissime, queste due ultime. Non ripetono, forse, ancòra i nostri " giuvinotte „ e le

nostre " belle nenne „ il nostalgico e suggestivo *ritornello* che rievoca le loro amorose passeggiate al chiaro di luna, lungo il declivio della dolce collina napoletana?

Vommero sulitario!
Suonno d' 'e nnammurate,
ca saglieno a dispietto,
ma scenneno abbracciate,
senza puté parlà!
Comme è cenèra ll' evera,
nun è ceniero 'o lietto,
quanno ce sta ll' età!

Un altro verace poeta, conoscitore istintivo dell'anima, del costume e del linguaggio di nostra gente, è Raffaele Chiurazzi. È dei pochissimi che cantano e si esprimono come " detta dentro „. Non conosce finzioni, non sa neppure dove stia di casa quella uggiosa e bavosa megera che si chiama la Retorica. Dice parole *nostre*, raccoglie i suoi canti dal vivo cuore del popolo, non infrasca le cose sue di pretensioni letterarie, sempre false e ristucchevoli. Oro il suo, sia pur grezzo; ma non orpello. Ha poca fartuna perché canta per sé e non per commissione di editori e di canzonettiste. Ecco un torto, che è un orgoglio.

Voglio qui riprodurre una sua *Dummeneca:* alba, meriggio e tramonto della bella giornata popolana del riposo. Quanti poeti della mia

terra sanno raggiungere, con mezzi così tenui, tanta efficacia descrittiva e commotiva, tanta sincerità di osservazione, tanta vivezza di parlata?

Dummeneca. A primma matina,
d' 'a chiesia vicina
se sente 'a campana sunà...
Ndandalì!... Ndandà!

Se sceta cchiù allero 'o curtile,
c' 'o sole d'abbrile...
Ch'addore 'e violette e gazzì!
Ndandalì! Ndindì!

Na faccia, già 'nfosa,
che luce, ch'abbaglia!...
Na vocca che ride
pe 'mmiezo 'a tuvaglia,
che trica 'asciuttà,
mm'allucca: - Buongiorno! -
d' 'a loggia 'e rimpetto.
- Buongiorno! - io risponno.
- Tu scinne? T' aspetto
p' 'a messa? - Sì, sí!

Dummeneca. 'A tavola è misa
Na voce s' è 'ntisa
p' 'o vico: " *Nucelle munnà.*
te... spassatiii...é! „

E mamma, cu 'e ffurchette 'mmane,
'mmenesta 'e mezzane,
zucuse, 'nguacchiate 'e raù,
ca so' nu bisciù!

Nu piano, 'a luntano,
ce sona 'e ccanzone
ch' 'a poco so' asciute...
Se sente 'a stagione
pe ll'aria spuntà.
Pe chi ha faticato,
iettanno sudore,
n' intera semmana,
che bello sapore
che tene 'o mangià!

Dummeneca. Vintiquatt' ore.
Mm' è fatto 'o favore!
Si' scesa nu poco addu me!
Ma che vuó cchiù 'a me!
'E mobele? Ll' aggio urdinate.
'E ssegge? Accattate.
'O lietto 'e nichello, vuó dì'?
T' 'o faccio, gnorsì!
Si vuó 'a cristalliera,
cu 'e ttazze 'ndurate,
cucchiare e furchette
d'argiento funnate,
t' 'e pozzo accattà.
Pe me, nun mm' é niente...
Si tu si' cu mmico,
sti bracce cchiù forte
mme sento, e fatico
pe mamma e pe te!

Di Salvatore Ragosta, schietta anima di popolano sebezio, riporto una canzonetta, - *'A cerasa*, - la quale arieggia bene il nostro antico canto popolaresco:

Io stevo dint' a ll' uorto a fa' crisciune
e tu passaste cu 'e ccerase nzino
- " E mena, - io te dicette, - dammenne una ! „
Ma tu strigniste 'e pressa 'o mantesino !

- " Embè, tu si' cchiù bella tu ca 'a luna
e nieghe na cerasa a nu vicino ?! „
E tu, redenno, rispunniste; - " Schiatte !
Tu 'o ssaie ca o' core mio pe te nun sbatte ! „

- " Nun sbatte, 'o ssaccio; ma, si te sustiene,
te metto 'e mmane dint' 'o mantesino,
e, nun fa niente ca nun mme vuó bene,
te levo 'a meglio d' 'e ccerase 'a zino ! „...

Ma tu, sfuienno, mme diciste: - " E viene ! „
Io zompo e t' arrivaie nnante 'o mulino...
Quanno t'avette 'mmano... t' arricuorde ?
Io nun mm' 'o scordo cchiù... Nè tu t' 'o scuorde

E altre, ma rare, se ne trovano di Ugo Ricci, cui la maggior lode è quella di dirlo poeta napoletano parigininissimo. Gran peccato davvero che questo artista, conoscitore esperto e illustratore delicato e profondo di quella particolare vita cittadina che pullula, oltre i trivii, i chiassuoli e i fondaci di Napoli suburbana, nelle vie aristocratiche e in quelle borghesi, nei ritrovi caratteristici del gran mondo, del *demi-monde* e del piccolo mondo indigeni, nei " primi piani nobili „ di Toledo e di Chiaia e nei

" quartini matti „ e nelle soffitte di " sopra i quartieri „, abbia disertato da tempo il campo della canzone, ove pure l'arte di lui - tutta sorrisi alla superficie - tutta dolore nella sostanza - segnò - un'orma non cancellabile. Tutta la folla dell' *high-life* e dei *viveurs*, dei grossi e dei piccoli borghesi, delle *meze cazette*, delle signorine e delle signorinelle bene o male educate, delle sartine, delle telegrafiste, delle *maestrine*, delle dattilografe, delle *bariste*, ha perduto, con l' esilio volontario di Ugo Ricci dall' agone canzonettistico, il suo perfetto cantore. Noi non possiamo che rimpiangere il bene svanito e commiserare le troppe scimmie ammaestrate, e non elette, alla scuola dell' esule.

Tra i canzonieri anche degni di nota ricordo il compianto Amleto Ragona, temperamento di poeta agile, vario, lesto, tutto sostanza, tutto colore, e che da qualche anno procedeva vittorioso anche nella repubblica della canzone; e il prolifico Aniello Califano, e Vittorio Fortunato Guarino, e Raffaele Ferraro-Correra, e il Capaldo, e il Furnò. Notevoli, ancòra, tra i musicisti più *cantati*, di questi ultimi anni: il Nutile, il Falvo, il Buongiovanni, il Cannio con le sue caratteristiche *marce*, Nicola Valente, il Segré, il Buongiovanni, il Lama, il Cattedra, il Bellini. E a volerle enu-

merare tutte le belle musiche popolane degli ultimi tre lustri occorrerebbe un volume di alquante centinaia di pagine.

Ma Napoli è mutata: si trasformano educazione e costumi: l'anima civica si addestra alla conquista di nuove fortune: e, fatalmente, " la voce del cantor non è più quella „. Certo, i poeti odierni intendono e praticano l'arte loro con una consapevolezza e una pulitezza assolutamente irrintracciabili ai tempi del Rosa, del Sacco, del Genoino. Ma sovente manca alle lor cose poetiche quella ingenuità sentimentale e quella particolare semplicità, che costituivano il pregio sostanziale della poesia indigena d'or è molti anni. Colpa non degli scrittori, ma del tempo: di questo tempo nostro, soprattutto, che altro non è se non la notte di passaggio dal tramonto della vecchia civiltà all'alba della civiltà nuova. Tutto oggi è, necessariamente, transizione e, quindi, ibridismo; e tutto è scimiottatura di ciò che per le più larghe vie di comunicazione aperte tra i popoli ci viene in casa. Così, alla nostra bella opera semiseria ha seguito il *vaudeville*, alla serena commedia paesana la *pochade*, alla canzonetta popolana quella del *café-chantant*. È periodo di preparazione. I napoletani di oggi hanno due anime: una in agonia, l'altra in germe; in realtà, non hanno né l'una, né l'altra.

Il caffè-concerto è appunto la serra generosa ove fiorisce, oggi, il canto paesano. Oltre la serra, la pianta isterilisce.

Ora, la speculazione ha sradicato la canzone dal patriarcale orticello dell' arte, per trapiantarlo nel campo aurifero dell' industria. Al tempo della prima giovinezza di Salvatore di Giacomo, i poeti napoletani cantavano per impulso irresistibile del cuore, e non a scopo di lucro. Gli editori vennero dopo: fiutarono il buon affare, e cominciarono a largire ai poeti compensi di fame: si dice che *Marechiare* fu remunerata con un biglietto di piccolo taglio. Una Casa tedesca — la *Polyphon* — pensò e attuò il monopolio della canzone; ligò a sé poeti e musicisti con ottimi contratti; ma la guerra spezzò l' iniziativa, dopo cinque anni di vita. Fu un bene? Fu un male? Fu un male, artisticamente, perché poco mancò le limpide acque sebezie non fossero inquinate da quelle del Reno; ma fu, economicamente e moralmente, un bene, giacché le ineluttabili ragioni della concorrenza costrinsero gli avarissimi editori indigeni a elevare la misura dei compensi.

Oggi si paga meglio; ma la canzone napoletana scivola placidamente sul letto comodissimo dell' imitazione, della ripetizione, della ricopiatura. Non è più spontanea, non ha più fremiti ed echi nel cuore del popolo. Si canta,

quando si canta, per imposizione degli editori e vive la vita di una settimana o di qualche mese, - non più, - per iniezioni di *réclame*. È divenuta una qualsiasi mercanzia, vendibile in ragione diretta dell'abilità che impiega il mercante nel diffonderla e nel farla gridare dal giornale, dal pianino, dal grammofono e dal palcoscenico del *café-chantant*. Il poeta la scrive per commissione; l'editore la pesa nella bilancia del proprio tornaconto, con l'occhio esperto dei bassi istinti da solleticare; l'interprete si piega a eseguirla soltanto se la trova di proprio gusto (e, ahimé, che gusto!); e il popolo, spesso, finisce per cantarla, a furia di sentirsela battere su i timpani dal pianino appigionato per la bisogna. Non c'è più sincerità: tutto è bottega, in fatto di canzoni e di canzonieri. Il canto nostrano ha perduto in valor d'arte quanto ha guadagnato in valor commerciale: una perdita enorme. È una speculazione, e ha il suo *campionario*. C'è la canzone *a tipo:* tipo *Marechiare*, tipo *Maria! Marì!* tipo *Ladra*, e via di questo passo scimmiesco. Oppure, il cantore mira all'interprete, non al popolo: mette insieme versi e musica per la Donnarumma, per la De Chaméry, per Pasquariello, per Maldacea, per Armando Gill, i quali, logicamente, - e chi potrebbe dar loro torto?, - per le urgenze delle loro *tournées*, preferiscono portare in giro merce nazionale,

più che municipale. Il poeta obbedisce: e verseggia in lingua italiana, o in un dialetto napoletano che è la negazione del vero e del bello. Così, di rado si riesce a trovare, nell' inventario innumerevole di canzoni dell' ultimo decennio, la canzone napoletana, quella che è voce e cuore di tutto un popolo, invidiato dal mondo per questa sua virtù di usignuolo, e che oggi continua a chiamarsi così, soltanto per convenzione e punto di partenza.

E si persevera nel cantare l' amore come al empo di *Muchio* e di *Pezillo*. Si prosegue a barattar per vivo e per vero ciò che a Napoli non fu mai né vero, né vivo: per dirne una, l' innamorato che canta, a suon di chitarra, sotto il balcone della sua " bella dormiente „. I forestieri ammirano: che *colore locale!* Ma, di grazia, lo avete mai visto, a Napoli, codesto Jacopo Ortis suonator di chitarra?! Si canta l' amore, ma su modelli prestabiliti, e oramai usciti di moda: una monotonia esasperante! Anche l' amore - succo vitale della canzone - ha le sue mode; immutabile nella sua sostanza di sentimento universale ed eterno, muta anch' esso, col tempo, nelle sue manifestazioni esteriori. *Carulina* non è più la ingenua donnetta di casa: è divenuta telegrafista, telefonista, dattilografa, barista. Ma i nostri poeti son rimasti a *Carulina* donnetta di casa, appunto perché non fanno che... ricopiarla, e non avver-

tono la transfigurazione. Peggio ancòra: non avvertono la vita nuova che loro urge intorno, e ripetono malamente un passato che altri cantò con malìa irresistibile Napoli si è trasformata, e i patrii cantori non se ne sono accorti. Il pappagallo ha occupato il posto dell' osservatore e dell' artista. C' è una Napoli nuova, su la terra e sul mare: non più orto chiuso, ma campo aperto a tutte le belle e utili conquiste della vita moderna. Una Napoli municipale non c' è più; e c' è, invece, una Napoli partecipe della vita nazionale e internazionale, nelle sue innumerevoli forme di attività operosa e produttiva di ricchezza e di morale benessere. Di grazia: c' è stato finora qualche cantore che abbia tratto in qualche modo ispirazione da un così vasto rinnovamento, e che abbia saputo far circolare e palpitare in esso il sentimento d' amore indispensabile?

La canzone napoletana - e parlo, s' intende, di quella tradizionale, onde avemmo nei secoli il privilegio di primogenitura, — è, così, agonizzante, pur avendo oggi una legione sterminata di cultori, che ha quasi decuplata la produzione annuale dei tempi passati. Tante canzoni, troppe canzoni; di rado, la canzone: quella che fu gloria nostra anche quando cantò la volgarità del delitto. C' è chi benedice a questa agonia, perché pensa che il fiorire della delin-

quenza cittadina abbia costantemente trovato buon seme nel canto nostrano. E ricorda *Fronna 'e limone* e le *serenate a dispietto* e gli *inviti* e gli *avvertimenti*, onde la delinquenza in libertà usava di comunicare con quella tenuta in prigione, e infine il *canto a figliola*, che fu, quasi sempre, nelle feste popolane, il preludio di fatti sanguinosi. Tale influenza sinistra puó anche essere vera, al lume dei canoni di antropologia criminale. Ma quella è canzone costantemente escita dalla folla, non mai emersa dal cuore del poeta. Il poeta, quando è tale, è sempre un educatore: puó anche cantare il delitto, ma per ripudiarlo. Nessun poeta, infatti, ha scritto, per le compagnie dei vagabondi nottambuli del furto e del coltello:

Giuvinotte 'e mala vita,
site guappe e ammartenate:
site giuvene annurate,
site serve 'e ll'Umiltà [1]),

o ha suggerito al carcerato:

A San Francisco
mo sona 'o risveglio:
chi dorme e chi veglia,
chi fa 'nfamità...

[1]) " Umiltà „, " omertà „: così era detta la Camorra, nel gergo dei suoi affiliati.

o ha incitato al delitto l'amante che vive della vergogna della sua dònna:

Fronna 'e vurraccia,
si nun te tiene a me, te 'ntacco 'a faccia!

La canzone del pervertimento è opera degli stessi pervertiti. Il poeta, anche se modestissimo, puó cantare in versi brutti, ma condanna il crimine, o fa della persona del delinquente oggetto di satira. Ecco: parla un " malandrino „ del Capurro:

" Io nun teneva manco dudice anne,
quanno facette 'o primmo ferimente.
D'allora a mo aggio avuto otto cundanne,
e mm' hanno puosto nomme " 'o Presi rente „.

E poi:

" Quanno è mez'ora 'e notte,
'a ricanna [1]) mm' 'a porto cu me...
Vaco add' 'a " Naso 'e cane „,
e 'o cchiù poco na lira aggiò 'avé! „

Correttore sentimentale o satirico del costume: sempre. Ritrae e chiude nella sua strofa *'o picciuotto, 'o giuvinotto onorato, 'o sciammèria, 'o scugnizzo* e tutti gli altri soldati e graduati della milizia camorristica; ma dal suo estro trae sempre motivi di scredito dei personaggi

[1]) Rivoltella di grosso calibro, a doppia canna.

evocati. Canta la triste solitudine del carcerato; ma il carcerato dice la nostalgia della sua casa e della sua mamma:

" Sto' dinto a chesti mmura carcerato
e chiagno, ca nun veco a mamma mia.... "

Se illustra il delinquente politico, - l'elettore influente, l'*affarista*, l'amico personale del ministro e del deputato, - ne fa la caricatura, e lo offende: Cinquegrana lo chiama *'o sbruffone*.

" Crispe, Casale, 'o sinneco
mme parlano c' 'o tu !
Vulesse io mo nu titolo
'e cavaliere !... "

E se canta il delitto passionale, - come il Di Giacomo, nella strofa conclusiva di *Tarantella scura*, - egli sublima il proposito maligno fino alle altitudini del sentimento, e di esso esprime tutta la passione e tutto l'orrore:

" Chi sa qua' iuorno lùcere a' ntrasatto
nu curtiello appuntuto aggia vedé !
Chi sa qua' iuorno fenarrà stu fatto,
ca io cado nsanguinata nnanze a tte ! "

E non ho altro da dire: ho detto abbastanza, e giova concludere. La concluslone è in un interrogativo: è, dunque, questo scritto l'epicedio della canzone napoletana? Tutt' altro.

La nostra canzone non è morta; essa si rinnova, come la vita, onde nasce. Appare ora stanca e sbiadita tra il vecchio e il nuovo; ma quando le nascenti energie saran sistemate, quando tutto il Mezzogiorno italiano, del quale Napoli è cuore, avrà coscienza della sua forza e dei suoi bisogni, e saprà partecipare ai beneficî e alle audacie della vita moderna; quando i meridionali cesseranno di invocare come una provvidenza celeste il loro diritto e sapranno sfruttare largamente i tesori ascosi nel mare e sotto il suolo della patria; quando ogni casa sarà un laboratorio e ogni cittadino un artigiano della grande officina universale; quando la trasformazione ora iniziata assumerà il carattere di vita stabile, - oh, allora sorgerà dalla rinnovata vita la perfetta canzone. E l'atteso Poeta verrà a raccogliere la lira giacente, per trarre da essa nuove armonie, e poi trasmetterla al suo successore lontano.

INDICE.

PARTE PRIMA.

IL TEATRO.

I.) IL PAESE DELL' IMMOBILITÀ.

Napoli e i napoletani - Un popolo virtuoso che si lascia depredare - Ignoranza indigena e sapienza forestiera - Esiste un teatro napoletano? - La diffamazione alla ribalta - Malattie nostrane - La compagnia Molinari a Roma, nel 1910 - Il pellegrinaggio di don Gennaro Pantalena - Ciò che seppe fare una donna: Adelina Magnetti - L' « esperimento » Murolo - Avvertenza . pag. 7

II.) ISTRIONI E MASCHERE.

Pulcinella - Un tema di Francesco de Sanctis e un componimento di Giorgio Arcoleo - Psicologia di Napoli: plebe e popolo - La compagnia delle maschere - Un commediografo quattrocentesco; Pier Antonio Caracciolo - Le « farse cavajole » - Il teatro pubblico e la commedia dell'arte - Ciarlatani e « bagattellisti » a Piazza del Castello - Giambattista della Porta e il tipo napoletano nella commedia - « La rosa » di Giulio Cesare Cortese - Le « azioni sacre » - « La cantata dei pastori » a traverso i secoli - Un Cristo: don Federico Stella - « 'O presèbbio ca se fricceca ». pag. 23

III.) IL SECOLO DI « ANNELLA ».

Un nostro primato : l' opera giocosa - Il teatro « de coppa' a li quartiere » - Il barone di Liveri - Giambattista Lorenzi e il « Socrate immaginario » - Teatri e teatrucoli - La « Cantina » e il primo « San Carlino » - « Soggettisti » e commediografi - « I due Pulcinella » - Avvisaglie : Nicola Maresca e i suoi seguaci - Notar Trinchera - Il nuovo « San Carlino » e il suo primo Pulcinella - Cerlone - Una folla di abatini - Gennaro d' Avino e il suo tempo - « Annella » - Don Nicola Valletta e la « jettatura » - « Giancola » - Un critico di Pulcinella : Volfango Goethe - Il « buffo biscegliese » - I « drammi lacrimosi » - I due malanni del teatro napoletano - La beffa sancarliniana e il martirologio del 1799 . . . . pag. 47

IV.) APOTEOSI E MORTE DI PULCINELLA

« Giovannone » - Lablache a « San Carlino » - La riforma goldoniana - « Don Filippetto » - Il teatro di « donna Peppa » - Don Salvatore Petito - Il « buffo chiatto » Orazio Schiano - « Metastasio a lo Mandracchio » - Il « buffo Pasquino » e il primo saggio di « teatro minimo » - Un re spodestato - Il gran Pulcinella : Totonno Petito - La grande ora del « San Carlino » - Il « chitarrista » Altavilla, il conte Marulli, l' impiegato Guarino e i commediografi minori - Parodia e commedia di attualità - Il duca di Castelmezzano e le « riviste » - I drammi spettacolosi - Nuovi teatri a Piazza del Castello - Muore Antonio Petito - « San Carlino » agonizza - L' ultimo Pulcinella : Peppino de Martino . . . . . pag. 77

V.) L' INTERMEZZO DI « SCIOSCIAMMOCCA ».

« San Carlino » si rinnova - La riforma di Scarpetta : Parigi in veste partenopea - « Riduzioni » e « riduttori » - Michele Uda e Federigo Verdinois in polemica - Una comica sfida di don Davide Petito-

« Sciosciammocca » contro i suoi critici Il diavolo e l' acqua santa - Una maschera che è un volto - Tentazioni e trappole - Il « dottor Nuvoletti » - Fisiologia e psicologia di « Sciosciammocca » - Pantalena in disgrazia - Una « bella penzata » di Scarpetta e la ribellione dei « giovani autori » Il tramonto di una gioia nostra. . pag. 117

VI.) LA RIORMA.

I funerali di Pulcinella e la signoria di Sciosciammocca - Un tentativo di riscossa, - Il barone De Regina e le « favole atellane » - « Manipolà, soreta è bona ! » - L' epidemia colerica del 1884 « San Carlino » è demolito - L' ora di « Sciosciammocca » - Don Gennaro Pantalena - Una levata di scudi alla « fenice » - « 'O buono marito » - Achille Torelli - Francesco Gabriello Starace - « 'O voto » - Salvatore di Giacomo commediografo - La compagnia di Vincenzo di Napoli - Vita, al « Nuovo » - Il commiato di Pulcinella - Pietro de Tommaso - Un dramma di Gaspare di Martino - « San Carlino » redivivo. - L' impresario Cammarano e un suo esperimento all' « Umberto » - Il tramonto delle maschere - Luci nella penombra . . . . . pag. 139

VII.) I « GIOVANI AUTORI ».

Due « tendenze » - Ricordi polemici - Ernesto Murolo - « Gente nosta » - Libero Bovio - Un dramma di Luca Postiglione - Raffaele Chiurazzi - Diego Luigi Petriccione - Carlo Netti - Gaspare di Majo - Rocco Galdieri - Salvatore Ragosta - Una carta di visita di Roberto Bracco - Gli altri commediografi - Il signor Me Stesso - Agli amatori e agli avversari del teatro napoletano - Conclusione. . . . . pag 187

PARTE SECONDA.

LA CANZONE.

I.) L' ANTICA SIRENA

Un monte e un fiume - « Satyricon » - Don Emanuele Bidera e la sua « Passeggiata per Napoli e contorni » - Il tramonto di una civiltà - Stadii di transizione - I napoletani di ieri e quelli di oggi - Quando Sua Maestà Borbonica faceva piangere e Sua Maestà Pulcinella faceva ridere - L' inno immortale - Il poeta agonizzante - Voci lontane . . . . . pag. 253

II.) L' ORA DELLA « VILLANELLA ».

Gloria nostra - Storia e tradizione - Il cuor musicale di Napoli - « Velardiniello » - « Cient' anne arreto... » - Poeti e rapsodi del trivio - Il cantore « Muchio » e il divo « Pezillo » - Foglie di un gran rosaio disperso dal vento - Il Giobbe dei nostri archivii: don Bartolommeo Capasso - Giambattista Basile e l'Arcadia Secentesca - Un usignuolo tra le cornacchie: Giulio Cesare Cortese. pag. 267

III.) LE CANZONI DI MASANIELLO.

Il pescivendolo vestito di argento - La « Compagnia della morte » - Il poeta Salvatore Rosa - « Michelemmà ! » - Ritornelli indecifrabili - Storia e leggenda di « Fenesta ca lucive.... » - Il poemetto di un notaio palermitano - Un « foglio volante » del tipografo Paolella - Una bella illusione. pag. 279

IV.) QUANDO CANTAVA « ZEZA »....

Il bel Settecento - « Arie », « cavatine » e « canti virtuosi » - Il dolce Metastasio - L' opera comica - Canzonette di « attualità » - « Lo bello Gasparre»

e Padre Rocco - Pergolesi, Paisiello, Fioravanti, Spontini - I cantori sublimi dell' anima napoletana - Cimarosa e la commedia giocosa - « Zeza » - Il '99 - « Cantate cesaree » e « canti di libertà ». pag. 291

V.) L' OTTICO E L' ABATE.

Don Raffaele Sacco e Gaetano Donizetti - « Te voglio bene assaie » - All' osteria di « Verdone » - Una celebrità elettrica - Le « Nferte » di don Giulio - Una folla di canzonieri - Il '48 - La canzone patriottica - Don Michele Viscusi - Canti « a figliola » - Il '60 - Garibaldi a Piedigrotta - « 'A nocca » - Emporio poetico-musicale - « Chi è che tozzola ? » - Marco d' Arienzo e la « Canzona nuvella » - « Funiculi-funicolà ! « - Gli eredi dell' abate Genoino e il loro debellatore. pag. 303

VI.) CANTO NOVO.

Salvatore di Giacomo - L' « Accademia dei filopatridi » e gli ultimi frati zoccolanti dell' Ordine basiliano - Una gita a Marechiare - Gare canore - Il poeta del rimpianto - Roberto Bracco canzoniere - Ferdinando Russo - Una canzone e un poema: « 'O luciano d' 'o rre » - Colui che inventò la « macchietta » - Il perfetto poeta della canzone : Pasquale Cinquegrana - Giovanni Capurro - Francesco Paolo Tosti, Mario Costa, Vincenzo Valente, Eduardo di Capua , Salvatore Gambardella e gli altri musicisti - In morte di tre aedi. pag. 325

VII.) PENOMBRE VESPERTINE

Nelle schiere canore del nuovo secolo - I poeti : Nicolardi, Murolo, Bovio, E. A. Mario, Postiglione, Galdieri, Chiurazzi, Ragosta Ragona, Califano - Un esule volontario : Ugo Ricci - I musicisti : Nutile, Ernesto de Curtis, Cannio, Fonzo, Buongiovanni, Nardella, Nicola Valente, Capolongo, Segrè, Lama, Cattedra - « La voce del cantor non è più quella » - La canzone industriale - « Polyphon » - Canzoni di mala vita - Ora grigia - Conclusione. . . . . pag. 385

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 08731 710 1